
MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07196 654 3

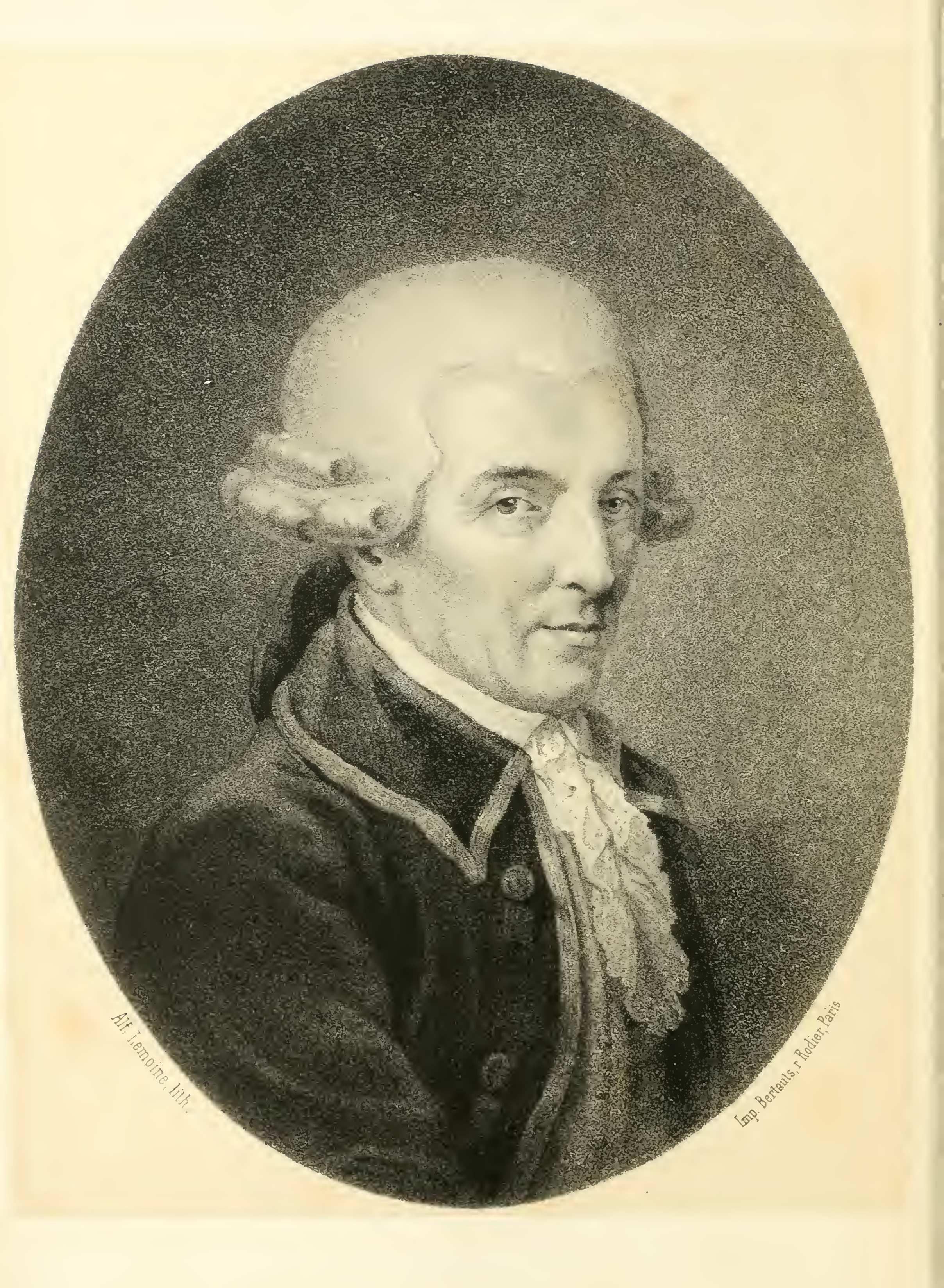

DA TRINDADE - 13
ELEF. 36 99 51
LISBOA
chel'Angelo Lambertini



HAYDN

SA VIE ET SES ŒUVRES

BOULOGNE (SEINE). — IMPRIMERIE JULES BOYER ET Cie
ADMINISTRATION : 11, RUE NEUVE-SAINT-AUGUSTIN, PARIS



J. HAYDN

Jos. Haydn

Paris au Ménestrel, 2bis r Vivienne.
Heugel et Cie Edi

NOTICE PUBLIÉE

PAR

LE MÉNESTREL

HAYDN

SA VIE

ET

SES ŒUVRES

PAR

H. BARBEDETTE

PRIX NET : **3** FRANCS

PARIS

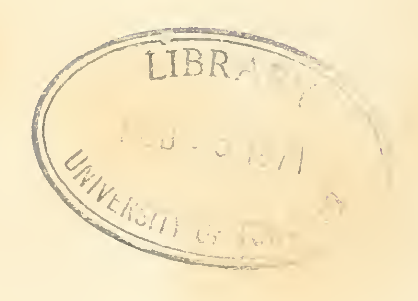
AU MÉNESTREL, 2 bis, rue Vivienne

HEUGEL ET Cie

ÉDITEURS POUR LA FRANCE ET L'ÉTRANGER

—

1874


LIBR
UNIVERSITY

LES DIX COMMANDEMENTS

en forme de Canon

Par

J. HAYDN

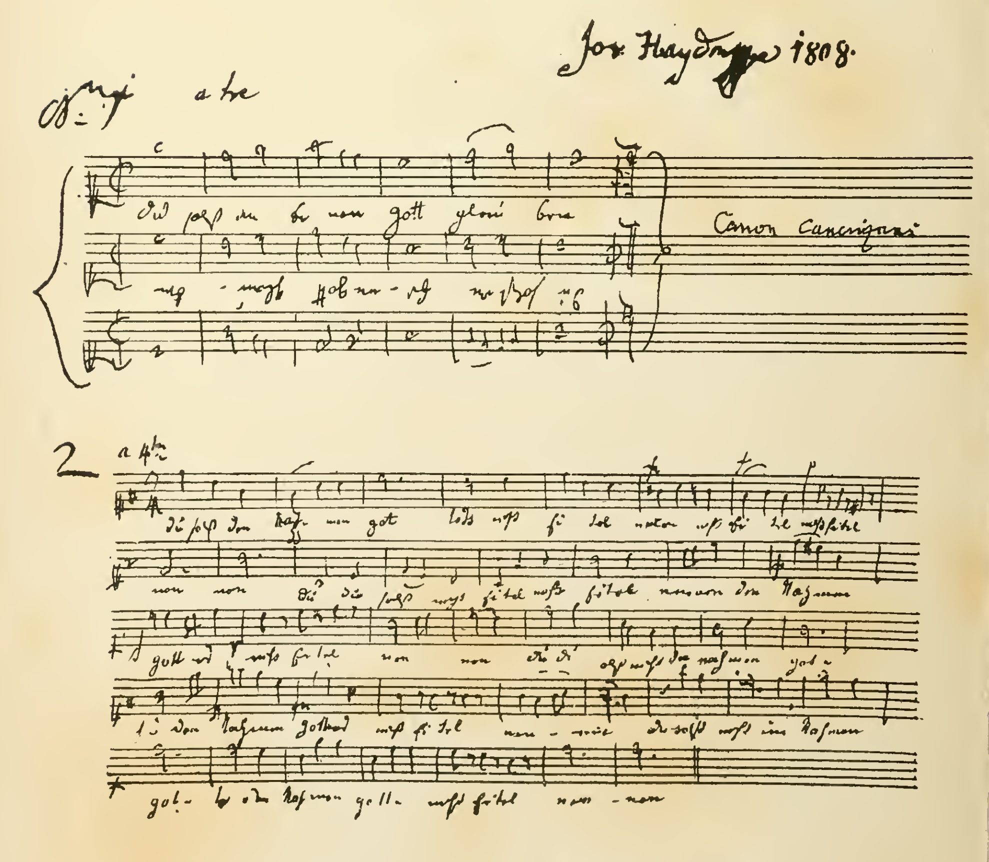
Le Compositeur les écrivit pendant son sejour à Londres et le Canon N° 1.

« Tu Croiras en ton Dieu »

fut écrit à l'occasion de sa nomination de Docteur en Musique de l'Université d'Oxford *(Juillet 1791)*

Cet autographe qui appartient au Musée des Amis de la Musique de Vienne à été donné en 1808 par HAYDN à GRIESINGER ainsi que le constate la dédicace

En Souvenir à M. GRIESINGER



Jos: Haydn 1808.

Liebster Pleyel!

Wien, den 6ten 10ber 802.

Uiberbringer dieses nebst Herrn Haensel mein Compositions Schüler – ein liebenswürdiger junger Mann mit dem schönsten Carracter, zugleich ein sehr guter Violinspieler – wünschet durch mich deine bekanntschaft, um ihm im nöthigen fall an die hand zu gehen, sein Talent wirst du aus seinen 3 neuen quartetten ersehen, er ist in diensten bey der fürstlichen Fürstin Lubomirsky –: ich empfehle ihn derowegen in deine volle gewogenheit: übrigens sage ich dir den verbindlichsten dank für die durch H. Pichl überschickten ausserordentlich schön auflag der quartetten, welche dich im ganzen wegen ~~dem~~ so schönen Stich, Papier u. Correctheit derowegen wird: nur schade daß nicht in dem kleinern Format, welches ich von Pichl um 52 f. gekauft habe, zwey blätter von denen quartetten der siebenten werke abgehen, ich ersuchte derowegen Hr. Pichl um die abgehenden zu ersetzen an dich zu schreiben: einen neuen beweiß deines fleisses erhielte ich vor kurzem durch Hr. Himel aus Berlin mit 3 quartetten und einer Sinfonia in Es in kleinen Format, schöners und prächtigers kan man nicht sehen, der Himmel belohne deine bemühungen, die vergrösserst dadurch mein und dein Musicalisches Talent: nur wünschte ich so sehr in meinem hohen alter zu überlegen, um dir vergeltsweise einige von meinen arbeiten mit zu theilen zu können – vielleicht, kan es doch noch geschehen. indessen lebe wohl, und liebe deinen alten Haydn – so lang dein herz warm, und lebendig bleiben wird. Amen.

Mein Compl. an deine liebe gemahlin.

Mein Fürst wird noch zu Ende dieses Monaths in Paris eintreffen. besuche ihn.
Ich bitte dich auch das Paquet an mich Addressirten schon lang liegen gebliebenen buch aus zu lösen und anhero zu schicken.

Haydn

TRADUCTION — Vienne 6 Décembre, 1802.

Mon cher Pleyel

Celui qui te remettra cette lettre est M. Haensel, mon élève pour la composition. C'est un jeune homme digne d'affection et d'un excellent caractère; c'est en outre un bon violoniste. Il désire que je lui fasse faire ta connaissance et veut se mettre sous ta protection. Tu pourras juger de son talent par ses 3 nouveaux quatuors. Il est au service de la princesse polonaise Lubomirsky et je le recommande à tes soins sympathiques. Je saisis cette occasion pour t'envoyer mes plus vifs remerciments à propos de mes quatuors que j'ai reçus par l'entremise de Mr Pichl. L'édition en est très belle tant par la gravure que par la qualité du papier et la correction. Cette publication te fera grand honneur. Il est regrettable toutefois que dans l'édition du Petit format que j'ai achetée à Pichl pour 52f il manque deux feuillets dans l'œuvre 7. J'ai prié Mr Pichl de t'écrire pour que tu m'envoyes ce qui manque. J'ai eu une nouvelle preuve de ton activité en recevant de M. Himmel de Berlin 3 quatuors et une symphonie de toi gravés en format de poche. Que le ciel récompense tes travaux qui font honneur à ton talent. Je voudrais être plus jeune de dix ans pour pouvoir composer et t'envoyer quelque production nouvelle. Je le ferai peut-être tout de même quelque jour

En attendant garde ton affection à ton vieil **HAYDN** qui te fut toujours dévoué et qui te conservera son amitié. Amen. Mes compliments à ta chère femme

Mon prince doit arriver à Paris avant la fin de ce mois; va lui faire visite.

Je te prie encore de retirer une lettre qui m'a été adressée à Paris et de me l'envoyer. Il y a bien longtemps qu'elle est au bureau de poste.

HAYDN

A

M. A.-E. VAUCORBEIL

AVERTISSEMENT

Il est difficile aujourd'hui d'apporter des documents nouveaux sur Haydn. Sitôt après sa mort, on publia diverses notices :

En allemand : Haydns Biographie nach mundlichen Erzæhlungen desselben, und herausgegeben von A. C. Diis. (Vien. 1810.)

Biographische notizen über J. Haydn von C. A. Grienseger. (Leipsig, 1810.)

En français : Notice sur Joseph Haydn, par Framery. (Paris, 1810.)

Notice historique sur la vie et les ouvrages de Joseph Haydn, par Lebreton. (Paris, 1810.)

En italien : La Haydine, oweri lettere sulla vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn da G. Carpani. (Milan, 1812.)

Rien, depuis, n'est venu apporter des lumières bien nouvelles sur la vie de l'illustre compositeur, et Carpani, qui rectifie les récits faits avant le sien, reste la meilleure source d'information.

Henry Beyle (Stendhal), dans sa *Vie de Haydn*, se contente de paraphraser Carpani. MM. Fétis, de la Fage, Denne Baron le résument dans leurs intéressantes notices (1).

Le côté poétique a été saisi et admirablement décrit dans *Consuelo*, par Mme Sand.

C'est donc un résumé biographique, aussi complet que possible, que nous offrons à nos lecteurs, réservant plus spécialement nos vues personnelles pour la partie esthétique de ce travail.

---

(1) Voyez aussi, dans les *Souvenirs d'un musicien* d'Adolphe Adam, le récit intitulé : *la Jeunesse d'Haydn*.

HAYDN

SA VIE ET SES ŒUVRES

PREMIÈRE PARTIE

UN CHAPITRE DE PHYSIOLOGIE MUSICALE

La goutte d'eau, recueillie à la surface des mers par le nuage, a été déposée comme une perle limpide sur le sommet des monts. Longtemps elle a fait partie du glacier; puis le vent du midi a soufflé, elle s'est fondue sous sa chaude haleine, elle est descendue dans le lac bleu qui est au pied des derniers sommets. La grande végétation n'existe pas encore. Il n'y a pas d'arbres séculaires pour dérober la vue du ciel, pas d'ombreuses vallées,

de retraites mystérieuses. La transparence de l'atmosphère n'a de rivale que la transparence des eaux; tout est pur, lucide. La végétation remplace les proportions qui lui manquent encore par des formes exquises. C'est le séjour de la beauté sereine et de l'éternelle paix.

Par une des échancrures de la rive, un filet d'eau s'échappe; suivons-le : longtemps il serpente sur les hauts plateaux; ce n'est qu'une ligne blanche, un sillon d'argent. Le sol s'incline, la végétation s'accuse, voici les pins, les mélèzes; les pluies, qu'attire le feuillage, pénètrent le sol, l'humectent, filtrent et viennent grossir le lit du ruisseau.

Il rencontre une anfractuosité, il devient cascade; plus bas, il reçoit des affluents, il est gave, torrent.

A mesure que nous approchons de la plaine, il grandit, ses rives s'écartent; elles sont ombragées de grands arbres qui parfois s'écroulent, encombrent son lit, forment une digue. Le flot s'amoncelle, rugit, emporte l'obstacle, fuit avec une vitesse vertigineuse. Quand le torrent est arrivé dans la plaine, il est rivière; il devient fleuve. Il traverse des villages, des villes. Des barques, des navires le sillonnent. D'autres rivières, d'autres fleuves viennent encore le grandir. Il rejoint enfin l'Océan, il se perd dans son immensité. Demain, le nuage reprendra la goutte d'eau et la reportera au glacier.

Lequel de ces aspects devra commander l'admiration? Le glacier, le lac, le torrent ou le fleuve?

Les uns, amants du repos, de la solitude, de la calme poésie, s'attarderont au bord du lac.

D'autres, âmes ardentes et troublées, préfèreront le torrent.

Ceux-ci donneront leur préférence au grand fleuve dompté, sillonné de navires qui portent au loin les produits d'une activité dévorante, fécondant des plaines immenses, baignant d'industrieuses cités, répondant par l'écho de ses rives aux mille bruits humains.

Ceux-là, enfin, contempleront avec admiration le fleuve immense, disparaissant au sein de l'Océan infini.

Tous auront raison dans leurs préférences individuelles, parce que tout est beau dans la nature, la montagne comme le grain de sable, le chêne comme l'hysope; rien n'est grand, rien n'est petit; nous ne percevons que des relations, et chaque atome est un monde, chaque monde est un atome. Insensé qui rédigerait un code de l'admiration en voulant la réglementer !

Ce qui est vrai de la nature est vrai de l'art, qui n'est autre chose que la nature idéalisée, et pourtant quel lamentable spectacle que celui des discussions artistiques ! Les écoles ne connaissent que l'anathème. Ceux-ci récusent Raphaël au nom de Michel-Ange; ceux-là Beethoven au nom de Mozart.

Le temps ne serait-il pas enfin venu de construire une synthèse où toutes les écoles prendraient place et se tendraient la main, au lieu de s'entredéchirer, comprenant enfin que l'infinie variété des manifestations artistiques est la condition essentielle de la vitalité de l'art; que les tempéraments d'artistes sont divers; que chaque artiste sent et crée conformément à son tempérament spécial; qu'il faut aussi tenir compte de l'influence des milieux; que telle époque fiévreuse imprimera aux œuvres d'art un cachet d'exaltation que ne connaîtront pas les œuvres écloses dans une époque d'affaissement. « Ce sera l'anarchie, ce sera la licence, » diront en chœur les amants incorrigibles de la règle, de l'unité, de la tutelle en toute chose.

Non ! ce sera la liberté trouvant en elle-même son remède contre la licence, et sachant s'orienter au milieu du dédale apparent des manifestations artistiques, grâce à ce phare lumineux qui gît dans les profondeurs de notre sens intime, que la culture et l'expérience raniment toujours quand il est obscurci; qui, virtuellement, est le même chez toute créature humaine, que les mauvaises passions, que l'ignorance, que les milieux délétères voilent, mais ne réussissent jamais à détruire, l'*idéal*, enfin, dont nous avons exposé la théorie succincte dans la préface de notre vie de Weber, publiée dans le *Ménestrel* il y a quelques années.

Appliquons ces principes à la musique, et suivons l'histoire de

cet art comme nous avons suivi l'histoire de la goutte d'eau. Sans remonter à l'époque glaciaire où rien n'est formé, où rien ne se meut, où l'harmonie est dure, où la mélodie est pauvre, prenons le moment où l'art musical est en possession de lui-même, où il s'affirme. Suivons-le dans son évolution majestueuse. Voyons-le descendre du sommet des monts pour se répandre dans les vallées. Voyons-le se perdre dans la mer des agitations humaines.

Le premier géant qui nous frappe, c'est Hændel. Quelle majesté biblique! Quelles lignes sévères et pures! Hændel est un grand-prêtre qui rend des oracles. Il habite la région des éclairs, le sommet des monts.

Haydn est plus humain. Il n'habite plus le Sinaï; il est descendu sur les bords du lac limpide. Il chante en pleine lumière; il vogue sur les eaux transparentes; son génie est transparent comme elles; la sérénité règne dans son cœur. Il ne perd cependant pas de vue les sommets, et il les célèbre dans un langage plein de magnificence.

Mozart s'éloigne un peu des rives lumineuses; il regarde du côté de la terre; il prête l'oreille aux passions qui grondent dans les plaines. Il met dans ses drames lyriques une fièvre inconnue à celui que, par respect, il appelait « son maître ».

Beethoven se rapproche davantage encore de l'humanité, de ses agitations, de ses amours, de ses haines: tantôt il vibre avec elle; tantôt il la maudit, et chante, avec un enthousiasme fébrile, son Eden perdu.

Sacerdotale avec Hændel, patriarcale avec Haydn, humaine avec Mozart, révolutionnaire avec Beethoven, la musique se démocratise de plus en plus; elle s'imprègne des passions populaires, des inquiétudes de la vie moderne. Elle devient colorée, complexe, touffue, variée comme le sont nos caractères et nos sentiments; partout se forment des écoles diverses, opposées en apparence, mais ayant un lien commun en ce sens qu'en tout lieu, en tout temps, elles reflètent les aspirations des peuples et des époques; nous avons vu, en étudiant Weber, Schubert,

Mendelssohn, qu'elles répondent aux besoins des temps qui les ont vu naître.

Qui donc, s'il se pénètre de cette pensée, osera condamner Hændel au nom d'Haydn et de Mozart; Beethoven au nom de ses illustres prédécesseurs; Weber, Schubert, Mendelsohn au nom de Beethoven? tous furent grands, tous ont été fidèles au culte du beau; mais tous ont scellé leurs œuvres du cachet correspondant à leur temps et à leur milieu. Ayons chacun nos préférences, mais ne condamnons personne.

On a beaucoup médit du *Wagnerisme* dans ces derniers temps: il a sa raison d'être. La musique, de plus en plus démocratisée, identifiée avec les passions humaines, va se perdre dans les flots de cet océan houleux au point de n'être plus qu'une grande voix collective, où la mélodie individuelle semble disparaître. Laissez les sociétés s'organiser, la foule s'apaiser, l'aurore renaître et demain un grand artiste, répondant aux nouveaux besoins, reprendra la goutte d'eau et la reportera sur les grands sommets.

L'exclusivisme dans les arts ne prouve rien, ne mène à rien. Vous en avez connu, de ces admirateurs frénétiques du moyen âge, qui ne comprenaient que la cathédrale gothique; vous en avez connu, de ces classiques forcenés, qui n'admiraient que le Parthénon.

La cathédrale gothique, soit! mais sous un ciel brumeux, au sein d'un mélancolique paysage.

Le temple grec, soit! mais sous le ciel bleu, à l'extrémité d'un promontoire, en face de la mer transparente, en pleine lumière. Transportez la cathédrale gothique en Grèce, le Parthénon en Angleterre, que deviennent vos règles immuables et quel énorme contre-sens aurez-vous fait!

Supposez Beethoven au milieu d'une société paisible et satisfaite, dans une époque sans passions: quel sens auront ses accents troublés; qui pourra les comprendre?

Placez Haydn au milieu d'une société bouleversée, haletante, passionnée, dans une époque révolutionnaire, au milieu des orages; qui lui prêtera l'oreille?

Les grandes choses, les grands hommes sont toujours grands, mais il faut les juger au point de vue de leur époque.

Nous sommes de ceux qui trouvent en eux-mêmes un fond d'admiration assez grand pour se plaire à Haydn, après avoir goûté Beethoven, et pour ne pas dédaigner Rossini après avoir applaudi à Meyerbeer.

ESQUISSE BIOGRAPHIQUE

I

Né en 1732, Haydn mourut en 1809. Il parcourut une carrière de 77 ans et vécut sous les règnes de Charles VI, de Marie-Thérèse (1740 à 1765), de Joseph II (1765 à 1790), de Léopold (1790 à 1792), et enfin de François II. Il traversa les événements les plus extraordinaires sans en être ému. Son horizon ne dépassa guère les bornes de son foyer; Autrichien de cœur, il vécut presque toujours en Autriche; il était dévoué à ses princes, et catholique sincère, en sorte qu'il ne connut jamais les troubles que jettent dans la pensée les problèmes politiques et philosophiques. Son art lui suffisait; mais, en se désintéressant ainsi de toute spéculation étrangère, il déshérita ses œuvres d'un élément que l'on trouve, dans sa plus haute expression, chez Beethoven, et à un degré moindre, chez Mozart, *la passion*, le grand ressort des arts modernes.

Quant naquit Haydn, la maison d'Autriche semblait à l'apogée de sa puissance. Charles VI commandait à 25 millions de sujets et ses revenus ne montaient pas à moins de 75 millions. Mais beaucoup de ses sujets songeaient à se détacher de son empire.

— Les finances étaient gaspillées dans de malheureuses entreprises, et aussi par la tourbe de fonctionnaires et de favoris que traîne toujours après lui le pouvoir absolu. Charles VI était volé : l'historien de Marie-Thérèse raconte, qu'indépendamment des fonctionnaires, quarante mille parasites vivaient à la solde de l'Empire. Dans les dépenses de la cuisine, on trouva un jour une mention de 4000 florins pour persil ; dans celles de la cave, celle de 12 pintes de vin de Hongrie fournies à l'Impératrice veuve pour boire avant de se coucher et celle de 2 barriques de vin de Tokay, pour tremper le pain des perroquets de Sa Majesté.

Toute cette tourbe d'oisifs et de grands seigneurs, qui entouraient l'Empereur, aimait les arts et surtout la musique. La musique alors ne s'adressait pas au peuple ; les suffrages de la foule étaient peu comptés ; les jouissances délicates que procurent les arts étaient réservées aux classes riches, qui seules pouvaient payer les artistes ; aussi, ces derniers étaient-ils parfois réduits à une sorte de domesticité. Chaque roi, chaque grand seigneur, avait à son service des troupes de musiciens. Plusieurs princes, non-seulement jouaient d'un instrument, mais encore composaient de la musique. Le Régent de France improvisait à ses heures ; le roi Georges établissait à Londres l'opéra Italien en 1719. Frédéric II, si économe dans ses dépenses, entretenait un théâtre sur sa cassette, et envoyait des billets d'invitation. Charles VI appela à sa cour Métastase, qui ne fut pas seul à le proclamer le *Titus* de son siècle ; il composa même un opéra qui fut chanté, sur le théâtre de la cour, par les premiers seigneurs ; il ne dédaignait pas de faire sa partie dans l'orchestre, pendant que les archiducs et les archiduchesses dansaient sur la scène.

Charles VI mourut d'une indigestion en 1740. Sa fille, Marie-Thérèse, n'eut guère le temps de protéger les beaux-arts ; elle combla cependant Métastase de bienfaits. Son époux, le prince François de Lorraine, duc de Toscane, auquel elle ne laissa jamais prendre aucune part au gouvernement, eût pu exercer sur les arts une influence favorable : mais il n'eut qu'une occupation

dans sa vie, faire fructifier ses capitaux; il prêtait de l'argent au gouvernement, soumissionnait les fournitures militaires, les douanes de Saxe, même les fourrages pour l'armée de la Prusse en guerre avec l'Impératrice; il cherchait aussi la pierre philosophale et le moyen de faire du diamant.

Joseph II, son fils, Empereur en 1765, était, au dire de sa mère, grossier et dur de cœur. Ce réformateur trop vanté, considérait les hommes comme une argile faite pour être façonnée au gré de l'ouvrier ; il prétendait mettre en pratique les théories philosophiques du XVIII[e] siècle, sans tenir compte des traditions, des mœurs, du langage des peuples soumis à son empire; il entendait accomplir ses réformes sans l'assentiment, sans le concours de ses sujets, mais par des actes indiscutables de sa volonté.

Ce qu'édifie le despotisme n'est pas de longue durée : il ne reste rien aujourd'hui des nombreux codes et des 366 ordonnances de Joseph II. Il composa lui-même son épitaphe : « *Ci-gît Joseph II, malheureux dans toutes ses entreprises.* » Son frère Léopold lui succéda en 1790 et mourut en 1792, laissant pour successeur l'aîné de ses 15 enfants, François II.

Pendant les dernières années de Joseph II s'accomplirent en France, les premiers événements de la révolution ; ils se continuèrent plus terribles sous Léopold et sous François II. Il est douteux qu'Haydn s'en soit jamais aperçu, si ce n'est le jour où les boulets français vinrent frapper à sa porte.

II

François-Joseph Haydn est né sur les confins de la Hongrie et de l'Autriche, dans le petit village de Rohrau, à 15 lieues de Vienne et non loin de Presbourg. Le nom de Haydn indique plus spécialement une origine hongroise ; mais les habitudes de sa famille, ses relations, sa langue accoutumée, le rattachent plus à l'Allemagne qu'à la Hongrie.

Les parents du grand compositeur étaient, du reste, fort obscurs. Le père, Mathias Haydn, était charron ; la mère, Anne-Marie, avait été cuisinière au château du comte de Harrach, seigneur de Rohrau.

Maître Mathias était cependant un personnage dans son village : il était juge du lieu, sacristain et organiste ; en terminant son *tour d'Allemagne*, à Francfort-sur-le-Mein, il avait appris la harpe ; il possédait une belle voix de ténor. Sa femme chantait également. Tous les dimanches, après les offices, il y avait un petit concert de famille, où mari et femme mariaient leurs talents.

Les enfants qui naquirent de cette union complétèrent le personnel de ces modestes concerts, en y prenant part dès l'âge le plus tendre, ainsi que nous le verrons. Mathias Haydn, qui se maria deux fois, eut trois garçons, dont deux seraient arrivés à une haute renommée sans la gloire croissante de leur aîné. *Joseph*, né en 1732, fut cet aîné dont nous racontons la vie ; le second, *Michel*, né à Rorhau, le 16 septembre 1737, mort le 18 août 1808, à Salzbourg, apprit dans la maison paternelle les principes de la musique, de la harpe et du clavecin, fut admis parmi les enfants de chœur de la chapelle impériale de Vienne, reçut des leçons de Reuter, devint grand organiste et composi-

teur habile. Nommé successivement maître de chapelle de l'évêque de Groswardin, en Hongrie, et du prince-évêque de Salzbourg, il ouvrit, dans cette dernière ville, une école de composition qui a produit des artistes distingués. Joseph Haydn considérait son frère comme le meilleur compositeur de musique religieuse qu'il y eût alors en Allemagne. Partisan déclaré de l'ancienne école et des formes sévères des vieux maîtres, il avait en effet, à cet égard, une incontestable supériorité sur son illustre frère. « Prends garde, Joseph, lui disait-il parfois, prends garde ! je crains bien que ta musique sacrée ne soit mal vue là-haut et qu'elle ne t'y prépare un mauvais accueil. » Il refusa, de son vivant, de faire publier ses œuvres, dont un petit nombre seulement a été gravé après sa mort. On connaît de lui 20 messes solennelles, un *requiem*, 114 graduels et 30 grandes pièces de musique d'église avec paroles latines ; 4 messes, deux graduels et une dizaine de grandes pièces avec paroles allemandes ; 4 oratorios, dix opéras, 30 symphonies, une quantité considérable de pièces secondaires.

On voit par là qu'elle fut la fécondité prodigieuse de cet artiste, peut-être trop méconnu. Un autre fils de Mathias Haydn, *Jean*, fut attaché à la chapelle du prince Esterhazy. Les filles du second mariage épousèrent toutes des artistes, et leur postérité s'est éteinte dans l'oubli.

François-Joseph Haydn naquit le 31 mars 1732 ; son baptême se fit le 1er avril. Il eut pour parrain et marraine le meunier et la meunière du village. Dès l'âge de 5 ans, l'enfant prit part aux concerts de la famille ; il avait trouvé, dans l'atelier de son père, deux morceaux de bois, figurant, l'un un violon et l'autre un archet ; sans se départir d'un imperturbable sangfroid, croyant réellement émettre des sons, il marquait, avec une exactitude étonnante, le rhythme des airs que jouaient ou chantaient ses parents. Dans sa vieillesse, Haydn se plaisait à rappeler cette particularité ; il se souvenait encore des airs simples et naïfs que chantait sa mère, pendant que son père l'accompagnait sur la harpe et que lui-même accompagnait *à la sourdine* ce concert qui berça ses premières années.

Un cousin du charron, maître d'école à Haimberg, en Autriche, à quelques lieues de Rorhau, assista un jour à ce trio. Ce cousin, qui s'appelait Franck, sachant fort bien la musique, fut frappé des aptitudes de l'enfant ; il offrit aux parents de l'emmener chez lui et de lui enseigner les éléments de l'art musical.

Les propositions du cousin furent immédiatement acceptées, et l'enfant partit pour Haimberg. Au bout de quelques semaines, il découvrit, chez son cousin, deux tympanons, sorte de tambours sur lesquels, à force de chercher, il parvint à composer une espèce de chant rhythmique en forme de tarentelle, qui faisait l'étonnement des auditeurs. Ce ne fut pas à coup sûr, dit Carpani, sa meilleure sonate, mais ce fut certainement la première qu'il composa.

Je ne sais si, comme l'affirme Stendhal, Haydn déclara par la suite que son cousin Franck lui donnait plus de taloches que de bons morceaux : toujours est-il qu'il lui apprit fort vite les éléments de la musique, la lecture, l'écriture, le latin ; qu'il le mit promptement en état de jouer du violon et de quelques autres instruments ; de chanter enfin au lutrin.

Il avait 8 ans, quand le hasard conduisit à Haimberg Reuter, maître de Chapelle de Saint-Etienne, à Vienne, qui cherchait des voix d'enfants pour le chœur de son église. Le maître d'école lui fit entendre son jeune parent. Reuter, étonné de la pureté et du timbre de la voix d'Haydn, lui donna à chanter, à première vue, un morceau que celui-ci exécuta de suite avec une justesse et un goût irréprochables. Seulement, il ne savait pas triller : son cousin ne le lui avait jamais appris. « Je vais te l'apprendre, » dit Reuter, et, la leçon donnée, Haydn trilla sur-le-champ d'une façon convenable : Reuter, enchanté, lui versa entre les mains le contenu d'une belle assiette de cerises. Haydn raconta plus tard qu'il ne pouvait triller ou entendre triller sans songer aux cerises de maître Reuter.

Celui-ci emmena immédiatement à Vienne le petit virtuose, âgé de 8 ans.

Voici donc Haydn installé au chœur de Saint-Etienne. Le tra-

vail obligé des enfants n'était que de deux heures ; puis on les abandonnait à eux-mêmes. Que devenir pendant ces longues heures d'oisiveté ? plus d'un y corrompait ses mœurs, y perdait les fruits du travail et les dons de la nature. Le jeune Joseph, soutenu par un amour immodéré du travail et de son art, ne songeait qu'à une seule et unique chose, entendre de la musique. Jouant avec ses camarades sur la place voisine de Saint-Etienne, dès qu'il entendait l'orgue, il les quittait à l'instant pour entrer à l'église. Il s'essayait aussi à classer, à émettre les idées qui commençaient à s'agiter confusément dans son cerveau ; il voulait enfin s'initier aux règles de la composition. Mais comment faire ? Reuter ne donnait pas de leçons de contrepoint aux enfants de chœur. On raconte qu'à l'âge de 13 ans, Haydn ayant montré à Reuter une messe qu'il avait composée, celui-ci se moqua de lui, en lui disant qu'il fallait apprendre à écrire avant de chercher à composer. Il voulut bien donner à l'enfant deux leçons de contrepoint, mais ce fut tout. Haydn prit un parti héroïque, celui d'apprendre seul.

Sa détresse était grande, si grande, que, ses habits étant usés, ce ne fut qu'à grand peine qu'il put obtenir de son père six florins, pour réparations indispensables et pour dépenses des plus urgentes.

Aussitôt, Joseph court chez un bouquiniste acheter un traité de Fux, le *Gradus ad Parnassum* des musiciens du temps ; il s'enferme chez lui, et là, grelottant de froid dans son grenier, souffrant de la faim, s'imposant l'insomnie, il travaille jour et nuit, à côté de son clavecin détraqué. Haydn avoua plus tard que, dans cette période de sa vie, où il travaillait 16 heures par jour et où il endurait toutes sortes de privations, il s'était senti parfaitement heureux, tant l'amour de l'art suffisait à remplir son âme.

Il put se procurer aussi quelques écrits théoriques de Mattheson, d'Emmanuel Bach, de Kirnberger ; mais ce fut le traité de Fux dont il recueillit le plus de fruits.

III

L'enfant avait une ambition, celle de recevoir des leçons du napolitain Porpora, alors fort âgé, mais encore justement admiré.

On sait l'histoire de ce vieux maître, dont la figure a été si admirablement mise en relief dans un roman célèbre (1).

Né à Naples, le 19 août 1686, Porpora entra comme élève au conservatoire de *Santa Maria di Loreto*, où il eut pour maîtres Gaetano Greco, Gaetano Perugino et Francesco Mancini. Il faut parcourir les récits du temps pour avoir une idée de ce qu'étaient alors, en Italie, les représentations théâtrales. Comme aujourd'hui, on déployait sur les scènes où se jouait l'opéra une grande magnificence de costumes; on employait les machines les plus compliquées: dans l'*Enlèvement de Céphale*, de Chiabrera, on entendait parler l'océan, le soleil, la nuit, les signes du zodiaque. Dans le *Darius*, de Beverini, il y avait 14 changements de décors en trois actes, avec camp, éléphants, cavaliers, infanterie. Dans un autre drame, Persépolis sautait au moyen d'une mine, etc... Un ballet allégorique, représenté en Angleterre, mérite une mention toute particulière. Il s'agit des deux gouvernements, monarchique et républicain: le roi, armé d'une grande massue, commence par danser seul; puis il donne un coup de pied au premier ministre, qui en fait autant à son subalterne; celui-ci le passe à un troisième, et, ainsi de suite, jusqu'au dernier, qui le reçoit en silence et sans bouger. Le gouvernement républicain,

(1) *Consuelo* de George Sand.

au contraire, est figuré par un branle en rond d'une mesure vive, où les danseurs se succèdent chacun à leur tour sans distinction (1).

Les actrices et acteurs, surtout les castrats, étaient payés fort cher. Quant aux assistants et aux exécutants, ils se signalaient par les habitudes les plus singulières. Les privilégiés du public montaient sur la scène pour mieux écouter; les *étoiles* du temps, les *virtuoses*, battaient la mesure avec leur sceptre et leur éventail, riaient aux loges, prenaient du tabac, traitaient le souffleur d'âne bâté, se délaçaient pour mieux chanter et, en finissant, s'en allaient à moitié déshabillées.

Telle dut être la représentation des opéras de Porpora.

Cet artiste, surnommé le patriarche de l'harmonie, était un maître de chant incomparable; il cherchait à réagir contre la tendance qui déjà se faisait jour: donner le pas à l'orchestre sur le chant. Souvent même l'on composait la musique avant les paroles. C'est surtout dans les récitatifs que se distinguait Porpora. Auteur d'une fécondité prodigieuse, il avait, à l'âge de 36 ans, composé cinquante opéras, oubliés aujourd'hui. Sur ses vieux jours, il entreprit plusieurs voyages; il fut appelé à Dresde pour diriger la chapelle électorale et le théâtre; il alla ensuite à Londres, où il se vit préférer Hændel; il revint alors en Italie et y mourut en 1765.

Dans sa paraphrase du livre de Carpani, Stendahl raconte une aventure qui, selon lui, fut l'origine de la grande vogue de Porpora à Vienne. Charles VI régnait alors. Porpora était pauvre et sans travail. Sa musique ne plaisait pas au monarque dilettante parce qu'elle renfermait trop de *trilles*. Vers cette époque, Hasse composa un oratorio pour l'empereur, qui lui en demanda un second. Il supplia Sa Majesté de permettre que Porpora exécutât ce travail. L'empereur refusa d'abord, disant qu'il n'aimait pas ce style chevrotant; mais, touché de la générosité

(1) César Cantu, *Storia universale*.

de Hasse, il finit par consentir à sa demande. Porpora, prévenu par son ami, ne mit pas un trille dans tout l'oratorio; l'empereur, ravi, s'écriait : « Ce n'est plus le même homme. plus de trilles! » Arrive la fugue finale, qui débutait par quatre notes trillées; quand, dans le plein développement de la fugue, Charles VI entend un déluge de trilles qui semblait imiter une musique d'épileptiques, ce grand monarque daigna rire. C'était la première fois de sa vie; le bruit s'en répandit dans Vienne: la fortune de Porpora était faite.

Cette anecdote est évidemment apocryphe, la haine qui partagea, toute leur vie, Porpora et Hasse, ne permettant pas de supposer à ce dernier les sentiments que Carpani et Stendhal lui prêtent si généreusement. Toutefois, comme elle est amusante et curieuse nous avons pensé devoir la reproduire.

A l'époque qui nous occupe, le caractère de Porpora, alors âgé de plus de 60 ans, s'était aigri; il était presque inabordable, et Haydn dut attendre une occasion favorable pour lui être présenté.

En attendant, son existence était fort précaire. Il n'avait pas à se louer de Reuter. Ce dernier, dit-on, avait été pris d'un sentiment d'hostilité envers un jeune homme dont il voyait, avec jalousie, poindre la gloire future.

Vint un moment où Haydn dut abandonner la maîtrise de Saint-Etienne. L'époque de la mue approchait. C'est ici que se place une particularité rapportée par Framery dans sa notice publiée en 1810 (1).

« Haydn était très-fier de l'effet que sa belle voix produisait au chœur de Saint-Etienne; on tenta de le séduire. Son maître prévoyant avec chagrin la perte prochaine de son virtuose, l'honneur de sa musique, lui apprit qu'il existait un moyen de conserver toujours cette voix tant admirée, et, lui en dissimulant les

(1) Framery. Notice sur Joseph Haydn, contenant quelques particularités de sa vie privée. relatives à sa personne et à ses ouvrages (1810) Barba.

conséquences graves, ne lui offrit à délibérer que sur un instant de douleur. Haydn avait consenti ; tout était prêt quand l'arrivée inopinée de son père empêcha le sacrifice. »

L'anecdote, quoique certifiée par Pleyel, est révoquée en doute par M. Fétis.

Toujours est-il qu'Haydn fut brutalement expulsé de l'école, et qu'une espièglerie bien innocente en devint le prétexte. On portait alors les cheveux ramenés derrière la tête et noués avec un ruban. Il prit, un jour, à Haydn la fantaisie d'essayer des ciseaux neufs sur la coiffure d'un camarade. Pendant que celui-ci avait le dos tourné, il lui coupa l'appendice capillaire aux grands éclats de rire des camarades, à la grande indignation de la victime et des maîtres. La vraie victime fut Haydn ; à 7 heures du soir, en novembre, sans argent, avec des vêtements usés, il fut mis à la porte et obligé de chercher un gîte. Le hasard lui fit rencontrer un pauvre perruquier de sa connaissance, Keller, auquel il raconta sa mésaventure.

IV

Keller était pauvre, il n'avait pour se loger, lui, sa femme et ses enfants, qu'une chambre au cinquième étage et une mansarde au sixième. Il offrit à Haydn la mansarde et une place à la table de la famille. Haydn accepta avec reconnaissance et fut bientôt installé; un grabat, une chaise, un vieux clavecin, le livre de Fux, les sonates d'Emmanuel Bach formaient le mobilier de cette mansarde qui parut un palais au pauvre enfant. Cette histoire embellie de tous les agréments d'un beau style, est racontée dans *Consuelo* avec une grande exactitude et un charme tout particulier.

Haydn fut du reste assez heureux pour pouvoir s'acquitter envers son bienfaiteur. Il jouait la partie de premier violon à l'église des Pères de la Miséricorde ; il touchait l'orgue à la chapelle du comte de Haugwitz ; enfin il donnait quelques leçons de piano et de chant. Son gain était en grande partie employé à indemniser la famille Keller.

Ici trouve sa place l'histoire des relations d'Haydn avec le célèbre Métastase. On connaît la vie (1698-1782) de ce poète, auquel le XVIIIe siècle avait fait une gloire colossale. Né d'une pauvre famille, Pierre Trapassi improvisait dans les rues de Rome où il était né, quand le célèbre jurisconsulte Gravina l'ayant entendu, le prit avec lui, grécisa son nom en celui de Métastase, puis, en mourant, lui légua 15,000 écus. Le jeune poète eut bientôt vu le bout de cette petite fortune ; il se mit alors à composer des drames. Sa première pièce, *Didone abbandonata*, eut un succès considérable. Maria Benli Bulgarelli, surnommée *la Romanina*, cantatrice en renom, qui avait, par sa belle exécution

participé à ce succès, s'éprit de Métastase, et entreprit, en se l'attachant par les liens du cœur, de diriger son génie poétique. Appelé à Vienne comme poète impérial, il sut conquérir l'affection et la protection de Marie-Thérèse. Les rois le traitaient avec honneur et lui firent à l'envi des présents : les littérateurs venaient chercher auprès de lui des paroles d'encouragement. Nous n'avons pas ici à apprécier ce poète : disons seulement que sa position à la Cour de Vienne était très-belle et son influence, d'un grand poids.

Le hasard voulut que Métastase occupât la maison dont la famille Keller habitait le grenier. Il avait avec lui la fille d'un de ses amis intimes, Mlle Martinez, qui lui avait été léguée par son père mourant et qu'il faisait élever avec soin. Sur les indications de Keller, qui avait l'inappréciable honneur d'accommoder l'illustre poète impérial, celui-ci consentit à faire donner par Haydn des leçons à sa fille adoptive, qui fut ainsi une des premières élèves du futur grand maître.

Tout s'enchaîne dans la vie et, par Métastase, Haydn put enfin aborder l'inabordable Porpora. Il y avait alors à Vienne un noble vénitien, Corner, ambassadeur de la magnifique et sérénissime république. Il avait une maîtresse qui raffolait de la musique et avait retiré chez elle le vieux Porpora. Métastase introduisit dans la maison son jeune protégé, qui plut par ses talents. Une idée passa par la tête de l'excellence : Haydn dut accompagner le trio aux bains de Manensdorf, alors fort en vogue ; à quel titre ? Il faut bien l'avouer, à titre d'une quasi-domesticité, qui n'était pas déshonorante à cette époque et que volontiers acceptaient les artistes. Du reste, le fils du pauvre charron de Rohrau n'avait pas le droit d'être susceptible ou difficile. La grande affaire était pour lui de pouvoir surprendre les secrets du grand maître Porpora. Il fallait avant tout se concilier les bonnes grâces de ce bourru bienfaisant. Tous les jours, Joseph se levait de bonne heure, battait les habits, nettoyait les souliers, arrangeait la perruque du vieillard, qui souvent ne le rétribuait qu'en injures. Enfin l'âme du vieux chanteur fut touchée par le zèle et la patience de son ser-

viteur volontaire, et il consentit à lui donner de précieux conseils sur l'art du chant, sur les principes de l'harmonie. Ce furent là les seules leçons que Haydn reçut du maître Napolitain.

Haydn accompagnait fréquemment au piano la belle cantatrice. L'ambassadeur, ravi de son intelligence et de ses progrès, lui fit, quelque temps après son retour des eaux, une pension d'environ 72 fr. (six sequins) par mois. Il était temps que cette légère faveur tombât comme une pluie dorée sur le pauvre Haydn. Sa gêne était lamentable ; il écrivait pour ses élèves des petites pièces et des sonates de clavecin qui dénotaient un rare talent. Ces morceaux, qu'il abandonnait avec insouciance, couraient le monde ; on se les passait de main en main. Les éditeurs de musique s'en emparèrent, les gravèrent, les vendirent, sans l'agrément et à l'insu du pauvre compositeur. La propriété artistique n'était alors garantie par aucune loi. Haydn, flatté de voir son nom au bas des partitions gravées, et n'imaginant pas qu'il pût tirer profit de ses compositions, se gardait bien de réclamer.

La comtesse de Thun, célèbre amateur de musique, fut particulièrement saisie par le charme d'une de ces pièces légères. Elle fit rechercher le compositeur par ses gens ; après bien des démarches, on lui amena un jour un pauvre garçon mal vêtu. — Étonnement de la comtesse ; — Haydn expose sa détresse, raconte son histoire. Sa noble interlocutrice est touchée ; il sort de l'hôtel avec 25 ducats en poche et le titre de maître de chant et de clavecin de la comtesse de Thun, devenue sa protectrice. Arriva la pension de six sequins ; Haydn était riche. Il quitta son grenier, acheta des habits et put se présenter avec un extérieur convenable dans le salon de ses nouveaux protecteurs.

Ce fut alors qu'il composa ses premiers quatuors et six trios d'instruments à cordes pour le baron de Furnberg, riche amateur, qui réunissait à sa maison de campagne, près de Vienne, une société de quatuor dont Haydn faisait partie avec Albrechts-Berger, frère du célèbre contrepointiste.

V

Carpani raconte ici une aventure qui a son importance dans la vie de Haydn, parce qu'elle marque ses premières tentatives dans la musique dramatique. Notre jeune compositeur s'était amusé à composer pour trois instruments des sérénades que, par de belles nuits d'été, avec deux de ses camarades, il aimait à jouer à la mode espagnole, sous les fenêtres des belles viennoises. Il y avait à cette époque à Vienne, un artiste fort célèbre : Curtz, surnommé *il Bernardone;* il était alors directeur du théâtre de la Porte de Carinthie, et s'était fait une grande réputation comme arlequin (Hanswurst) et chanteur de pièces comiques. Il avait pour femme une spirituelle et jolie actrice.

Un soir, Curtz entend de sa fenêtre une mélodie qui le frappe : ce sont nos trois concertistes. Il descend et demande quel est l'auteur de la musique. « C'est moi, dit Haydn ! — Comment toi ? à ton âge ? — Il faut bien commencer par quelque chose. — Pardieu ! c'est extraordinaire. Monte.

Haydn redescendit muni d'un livret d'opéra comique et nanti d'une provision de 130 florins.

Cet opéra avait pour titre : *Le Diable boiteux*. La musique, composée en quelques jours, obtint du succès ; mais, sur la demande d'un seigneur de la cour qui se croyait désigné et offensé dans la pièce, elle fut défendue.

Carpani, et après lui Stendhal, qui a paraphrasé le livre de Carpani en un volume intitulé « *Vie de Haydn*, » racontent des détails assez amusants sur la manière dont Haydn composa *la Tempête* du *Diable boiteux*. Ni lui, ni Curtz n'avaient vu la mer et n'avaient assisté à ses déchaînements. Comment peindre un

orage? Grand embarras des deux auteurs! — « Figure-toi, disait Curtz, une montagne qui s'élève, une vallée qui s'enfonce, puis encore une montagne, puis encore une vallée, les montagnes courant après les vallées, et ainsi de suite. » — Haydn entassait septièmes sur septièmes, sautant des tons les plus bas aux tons les plus aigus; pas de tempête. Impatienté enfin, il étend les mains aux deux bouts du clavecin et les rapproche en disant : « Au diable la tempête! » — « Mais la voilà! » s'écrie Curtz, et il sauta au cou du compositeur. Telle est l'anecdote : si elle n'est pas vraie, comme dit le proverbe italien, elle est bien trouvée.

Haydn la racontait dans ses vieux jours, et ajoutait qu'ayant été malade en mer, lors d'un voyage en Angleterre, il n'avait pu s'empêcher de rire en songeant à la tempête du *Diable boiteux*.

Les productions d'Hayn commençaient à se succéder avec rapidité. C'étaient, pour la plupart, des sonates de clavecin, des concertos, de petites pièces pour quatre ou cinq instruments, appelés *partien* ou *cassationen*, fort à la mode en ce temps. Les connaisseurs recherchaient avec empressement ces productions pleines d'idées neuves, dans lesquelles, marchant sur les traces de Sammartini, le jeune artiste secouait le joug scolastique qui pesait alors sur la musique instrumentale.

Les graves musiciens, cependant, criaient au blasphème; pour eux, Haydn était un révolutionnaire de la pire espèce, ils ne comprenaient pas la musique de chambre sans toutes les rigueurs du contrepoint fugué. Tout ce qui tenait à l'académie musicale de Vienne jetait les hauts cris.

Cette académie avait été fondée par un auguste contrepointiste.

L'empereur Charles VI, un des amateurs les plus distingués de son temps, n'avait jamais ri, pas plus en musique qu'autrement. Infaillible, comme le sont tous les monarques, ils n'admettait pas qu'on pût plaisanter avec les règles. « Mourez, disaient les médecins de Molière, mais suivant les règles de la Faculté. » — « Ennuyez-vous, disaient les musiciens de Charles VI, mais suivant les règles du contrepoint fugué. »

Haydn était un hérétique. Songez qu'à cette époque le véritable *allegro* était presque inconnu ; car le mouvement *allegro* indiquait à peine ce qu'est l'*andantino* aujourd'hui. Les instruments à vent, quand on les employait, jouaient de tradition *fortissimo*. Quant à la symphonie proprement dite, elle n'existait pas; cinq ou six instruments constituaient un maximum qu'on n'avait jamais dépassé. Haydn allait mettre ordre à toutes ces vieilles routines; il inventa d'abord le *prestissimo*, dont la seule idée faisait frémir tous les amateurs de Vienne ; il allait forcer les instruments à vent à jouer *pianissimo;* il allait enfin faire entendre des pièces écrites pour dix-huit instruments. Haydn fut pour ses contemporains ce que Beethoven fut bien des années après; ce que Meyerbeer, ce que Mendelssohn furent un peu plus tard; ce que fut Berlioz, ce qu'est aujourd'hui Wagner; et cependant, aujourd'hui, Beethoven est incontesté, Mendelssohn et Meyerbeer sont admirés. Berlioz et Wagner ne sont pas encore de mise; mais, pour beaucoup, Haydn est une perruque. *O tempora! O mores!*

Haydn avait 26 ans, il avait quitté la maison de Keller, non sans lui avoir promis d'épouser une de ses filles, voulant ainsi reconnaître les bienfaits qu'il avait reçus de cet homme généreux.

Une femme d'un grand talent et d'une vive compréhension a retracé toute cette jeunesse d'Haydn dans un de ses premiers romans. L'épisode d'Haydn, dans *Consuelo*, est une des plus délicieuses inspirations de madame Sand ; en retranchant du récit tout ce qui est évidemment une création imaginative de l'auteur, il reste une partie historique très vraie, très bien comprise, représentant ce qui a été écrit de plus exact sur les premières années du compositeur.

Ici finissent les années de jeunesse d'Haydn. Nous allons le voir maintenant essayer ses talents dans des conditions nouvelles, et donner un essor plus accentué aux admirables dispositions dont il avait été doué par la nature.

VI

La musique n'était pas alors en Autriche ce que l'on peut appeler un art populaire. Le peuple sans doute avait ses chants naïfs; autour des petites églises de village se groupaient quelques fervents sortis du peuple; mais le grand art, celui qui demande une réunion nombreuse d'exécutants, qui se produit sous des formes plus raffinées, cet art ne pouvait se suffire à lui-même. Dans les sociétés d'alors, qui étaient loin d'être démocratiques et qui ignoraient absolument les résultats qu'on peut obtenir par l'association des énergies individuelles, l'art vivait de protection, et, quel que soit notre éloignement pour une forme de chose incompatible avec nos mœurs, nous devons dire que l'église et la noblesse firent beaucoup pour l'art musical.

Près de chaque grande cathédrale, il y avait des écoles de chant où s'exerçaient des élèves pauvres. On y formait des voix; c'étaient comme de grandes pépinières d'où, maintes fois, sont sortis de grands artistes.

Les grands seigneurs tenaient à honneur d'avoir leur chapelle; ils payaient leurs musiciens; le *Kapellmeister*, appointé comme les autres, portait la livrée de son maître; il faisait partie des gens de la maison. Mais, somme toute, il était traité avec égards et, s'il avait du génie, il finissait par imposer le respect; il trouvait dans cette condition la possibilité de faire entendre ses œuvres, de les vulgariser sous un puissant patronage. L'art individuel n'eût pu se suffire à lui-même.

Schindler, esprit attaché aux vieilles institutions, fait le portrait suivant de la noblesse autrichienne à cette époque : « Cette noblesse, dit-il, réunissait l'instruction et l'éducation aux formes

extérieures les plus accomplies. Le développement du caractère et de l'intelligence était chez elle en équilibre, et les esprits cultivés suivaient une bonne direction. C'est avec raison que cette noblesse fut regardée comme le centre de la civilisation et de l'urbanité allemande. Il était dans l'intérêt d'une société aussi brillante, aussi raffinée, possédant d'immenses richesses, d'accorder aux sciences et aux arts un puissant encouragement. C'était un moyen certain d'en rehausser l'éclat et d'en recueillir la gloire en échange d'une intelligente protection. Elle aimait réellement la musique; elle cultivait cet art enchanteur sans ostentation, en se laissant aller aux charmes d'une exécution parfaite, quel que fût le nombre des musiciens; on regardait la musique comme un moyen de cultiver l'esprit et le cœur, en donnant une bonne direction aux sentiments nobles et élevés (1). »

En 1758, Haydn était entré au service du comte de Mortzin. Ce comte avait un bon orchestre pour lequel Haydn écrivit sa première symphonie en *ré*. Le hasard amena le vieux prince Antoine Esterhazy, amateur passionné, à un des concerts, où l'on exécuta pour la première fois cet ouvrage. Il en fut tellement charmé, qu'il pria sur-le-champ le comte de Mortzin de lui céder Haydn; Mortzin y consentit. Malheureusement l'auteur était absent ce jour-là; le prince oublia-t-il la circonstance? Toujours est-il que, pendant plusieurs mois, Haydn n'entendit parler de rien.

Friedberg, chef d'orchestre du prince, s'intéressait à Haydn. Il chercha un moyen de rappeler son protégé à l'Altesse. En conséquence, il engagea Haydn à composer une symphonie qu'on exécuterait à Eisenstadt, le jour anniversaire de la naissance du prince. Le jour arrive, la symphonie est composée, le prince est sur son trône, entouré de sa cour. Le concert commence, on débute par la symphonie de Haydn. Au milieu du premier allegro, le prince interrompt : « de qui est une si belle

---

(1) Schindler (traduction A. Sowinski, p. 32).

chose? » Friedberg fait avancer le compositeur tout tremblant; le prince en le voyant : « Quoi, dit-il, la musique est de ce maure (le teint basané d'Haydn justifiait cette apostrophe) : — Eh bien! maure, dorénavant tu seras à mon service. Comment t'appelles-tu? — Joseph Haydn. — Mais je me rappelle ce nom, tu es déjà à mon service, pourquoi ne t'ai-je pas encore vu? » Haydn, troublé par l'éclat de la cour, ne savait que répondre.—Le prince ajouta : « Va, habille-toi en maître de chapelle, je ne veux plus te voir ainsi; tu est trop petit, tu as une figure mesquine; prends un habit neuf, une perruque à boucles, le collet et les talons rouges; qu'ils soient hauts afin que ta taille réponde à ton mérite. Tu entends, va, et tout te sera donné. »

Haydn baisa la main du prince et alla s'asseoir dans un coin de l'orchestre; le lendemain ses cheveux étaient coupés, sa tête était emprisonnée dans une ridicule perruque; un costume grave génait tous ses mouvements. Il dut se présenter ainsi devant le prince qui daigna se montrer satisfait.

La famille Esterhazy était une des plus puissantes et des plus opulentes familles Hongroises de l'empire d'Autriche. Rien ne saurait donner une idée du luxe déployé par ces fastueux magnats. On parle encore en Angleterre du costume hongrois porté par le prince Nicolas Esterhazy au couronnement de Georges IV, d'une valeur de plusieurs millions de florins. Ces princes mélomanes consacraient une partie de leur immense fortune à payer des artistes et à encourager les arts. Mais aujourd'hui, indépendamment de ce qu'il y a bien peu de fortunes particulières égales à celles des grands seigneurs de cette époque, un artiste, ayant la conscience de sa valeur, n'accepterait plus la condition domestique, presque servile, qui alors était le lot de plus d'un homme de génie.

Voilà donc Haydn second maître de chapelle de la cour d'Eisenstadt. Ses camarades l'appelèrent longtemps *le Maure*, en souvenir de l'apostrophe qui lui avait été adressée par le vieux prince. A la mort de Werner, 1er maître de chapelle, Haydn le remplaça; le prince Antoine mourut en 1761 et fut remplacé par son fils

Nicolas Esterhazy, amateur encore plus passionné. Le prince Nicolas conçut pour Haydn un véritable attachement, se montra admirateur éclairé de son génie et, par ses attentions délicates, sut atténuer tout ce que les fonctions de maître de chapelle pouvaient avoir de trop humble et de trop subordonné. Ce prince s'était pris de passion pour un instrument bizarre appelé *baryton*, sorte d'instrument à archet, du genre de la basse de viole ; il avait été inventé vers 1700; on l'appelait en Italie *Viola di Bordone;* il était monté de 7 cordes en boyaux qu'on jouait avec l'archet, et de 16 cordes d'acier qu'on pinçait avec le pouce.

Les sons voilés de cet instrument avaient un cachet de mélancolie vraiment extraordinaire et, dans les arpéges, il était d'un bel effet.

Haydn composa pour cet instrument, pendant l'espace de 25 ans, plus de 150 morceaux de musique; la plus grande partie de cette musique fut anéantie dans un incendie qui détruisit un quartier de la ville d'Eisenstadt; le reste se trouve, dit-on, déposé dans les archives des princes Esterhazy.

VII

Parvenu à une position qui lui permettait de vivre, sinon dans l'opulence, du moins à l'abri de la gêne, Haydn résolut d'acquitter envers son bienfaiteur Keller une dette de reconnaissance, en réalisant une promesse faite quelques années auparavant : il épousa sa fille Anne Keller, sans amour, uniquement pour faire honneur à sa parole. Mais l'absence d'amour n'excluait pas l'affection, et les premiers temps du mariage furent assez tranquilles. Malheureusement, dit Carpani, qui parle assez longuement de cet incident de la vie du compositeur, malheureusement Anne Keller était une *Honesta* qui, outre sa vertu incommode, avait la manie des prêtres et des moines; la maison du pauvre Haydn en était toujours remplie. L'éclat de leur conversation bruyante l'empêchait de travailler et de plus, sous peine d'avoir des scènes avec sa femme, il devait fournir gratis de messes et de motets les couvents de chacun de ces bons pères.

Le repos de l'artiste était compromis, son intérieur brisé ; ces scènes continuelles l'empêchaient de travailler « en écoutant son âme. » Il chercha des consolations près d'une demoiselle Boselli, aimable cantatrice attachée comme lui à la maison du prince Esterhazy. Anne, dont les mœurs étaient du reste irréprochables, s'alarma de ces relations purement amicales ; il n'y eut plus moyen d'y tenir, Haydn se sépara de sa femme à laquelle il fit une pension, et put enfin reprendre le cours paisible de ses travaux. Anne Keller mourut en 1800, âgée de 70 ans. Sa pension fut toujours régulièrement payée.

A partir de l'époque où Haydn appartient à la chapelle des princes Esterhazy, rien ne troubla le calme de sa vie réglée et laborieuse. Son traitement était modique; mais, avec les avan-

tages dont il jouissait au service d'un prince immensement riche, ce revenu suffisait à ses besoins. Aucun événement ne venait interrompre le cours monotone de sa vie. Chaque jour survenait, semblable à celui de la veille, et, pendant ces longues heures de recueillement, le compositeur pouvait à loisir s'écouter, penser, et transcrire les idées qui germaient dans son cerveau.

Grâce à ces circonstances favorables, il put produire une énorme quantité d'ouvrages. Il se levait toujours à six heures du matin, s'habillait avec une sorte de recherche, se mettait à une petite table près de son piano, et travaillait jusqu'à midi, heure de son dîner. Jamais il ne composa plus de cinq heures par jour; mais les cinq heures employées pendant trente ans à la composition forment, suivant un calcul cité par M. Fétis, un total de 54,000 heures de travail, qui ont suffi pour tout ce qu'on connaît du maître jusqu'au moment de ses voyages en Angleterre. Tous les jours, à deux heures après-midi, il y avait un concert d'une heure et demie chez le prince, et, deux fois par semaine, opéra le soir. Lorsqu'il n'y avait pas de spectacle, Haydn dirigeait la répétition de quelques morceaux nouveaux, soupait à 7 heures et passait le reste de la soirée avec quelques amis chez Mlle Boselli; quelquefois, mais rarement, il employait une matinée à la chasse. Pendant le temps de son service chez le prince Esterhazy, il visita plusieurs fois la capitale de l'Autriche, à la suite de son maître; mais, à peine arrivé, il reprenait ses habitudes de travail jusqu'au moment du départ.

On raconte que, quelques années après que Haydn se fut établi à Eisenstadt, et aussitôt qu'il se fut formé un style, il songea à nourrir son imagination en recueillant soigneusement les chants antiques et originaux qui courent parmi les classes inférieures de chaque nation. L'Ukraine, la Hongrie, l'Écosse, l'Allemagne, la Sicile, l'Espagne, la Russie furent mises par lui à contribution. On en a dit autant de Weber; il est certain qu'au début de ce siècle, les chants populaires qui tendent aujourd'hui malheureusement à disparaitre, formaient une mine précieuse à exploiter, et telle mélodie que vous trouvez d'une originalité exquise dans les

maîtres de ce temps, n'est souvent qu'une simple expression naïve des sentiments du peuple. La chanson du pâtre de *Nina* est un air populaire; Paisiello s'était occupé à rassembler d'anciens airs qu'on croit grecs d'origine et qui sont encore chantés aujourd'hui par les paysans demi-sauvages de l'extrême Italie. C'est d'un de ces airs arrangés qu'il a fait cette romance si simple et si belle.

Haydn notait soigneusement tous les passages et toutes les idées qui lui passaient par la tête. Quand il se sentait heureux et gai, il courait à sa petite table et écrivait des motifs de menuets et de chansons; se sentait-il porté à la tristesse, il notait des thèmes d'*andante* et d'*adagio;* lorsqu'ensuite en composant, il avait besoin d'un passage de tel caractère, il recourait à son magasin.

Les contemporains ont signalé une singulière habitude du compositeur : avant de se mettre au travail, il se faisait coiffer avec le même soin que s'il eût dû sortir et il s'habillait avec une sorte de recherche. Frédéric II lui avait envoyé une bague en diamants : il avoua plusieurs fois que si, se mettant à son piano, il oubliait de prendre cette bague, il ne lui venait pas une idée. Le papier sur lequel il composait devait être le plus fin possible et le plus blanc. Il écrivait ensuite avec tant de propreté et d'attention, que le meilleur copiste ne l'aurait pas surpassé pour la netteté et l'égalité des caractères; les notes étaient si fines qu'il les appelait lui-même, en riant, ses *pattes de mouche.*

Le thème choisi, l'enchaînement des tons fixé, il imaginait un petit roman qui servait de guide à sa pensée : une traversée de voyage, une aventure d'amour, un épisode de chasse, une noce, etc., telle est l'origine des titres singuliers de quelques-unes de ses symphonies : la *Belle Circassienne, Roxelane, la Reine, la Persane,* etc.

La chapelle du prince était sans cesse à sa disposition; avait-il quelque doute sur l'effet d'un passage, sur le timbre des instruments, il n'avait qu'un signal à donner; on faisait une répétition. L'expérience éclairant le compositeur sur les moyens à employer et, cette expérience faite, il rentrait pour continuer son travail.

On a cherché à rattacher le style d'Haydn à celui d'un compositeur milanais, Sammartini, pensionné par le prince Esterhazy. Cette hypothèse est loin d'être totalement justifiée. Nous y reviendrons en parlant des quatuors d'Haydn.

On sait que ce dernier avait appris seul, sans le secours des maîtres. On prétendait qu'il avait, par la seule force de son génie, retrouvé en musique ce que les anciens sculpteurs appellent les *Canons*, c'est-à-dire la règle immuable de la vraie beauté et des procédés artistiques. Quand on le priait de communiquer ces sublimes arcanes, il se contentait de sourire en disant : « Faites comme moi, cherchez et vous trouverez ! »

Il était devenu tellement rompu aux artifices du contre-point qu'une suite de notes, la plus insignifiante, lui étant donnée, il savait lui donner une physionomie, la développer avec tant d'art que, suivant l'expression de Stendhal, *le nain devenait géant aux yeux étonnés de ses auditeurs.*

Aussi, aimait-il à demander un sujet à ceux qui l'entouraient, même les plus inhabiles et les moins musiciens. Il partait de là pour se livrer aux improvisations les plus merveilleuses.

Avec une physionomie un peu bourrue et une parole assez laconique et brusque, Haydn était cependant d'une humeur ouverte et gaie. Comprimé par la présence des grands personnages, il n'aimait que la société des artistes, ses confrères. Il ne vit le grand monde que dans sa vieillesse, pendant ses voyages à Londres.

Il aimait à employer les instruments de manière à faire naître le rire. Le modèle des pièces de ce genre est peut-être le célèbre

concert d'amateur de Mozart, écrit pour instruments à cordes et pour deux cors, dont l'intervention malencontreuse provoque l'hilarité.

Haydn a composé deux pièces non moins célèbres : d'abord la symphonie du *Départ,* dans laquelle tous les instruments disparaissent successivement, de façon qu'à la fin, le premier violon se trouve jouer tout seul. Il fit exécuter cette symphonie, sans répétition préalable, devant le prince, qui était seul prévenu. L'embarras des musiciens, qui croyaient tous s'être trompés, et surtout la confusion du premier violon, quand, à la fin, il s'entendit jouer tout seul, divertit la petite cour. Suivant d'autres, le prince ayant voulu congédier sa chapelle, Haydn aurait trouvé ce moyen ingénieux de figurer le départ général et la tristesse qui s'ensuivrait.

La seconde symphonie comique a été dénommée en ces derniers temps : *Le mirliton.* Cherchant à amuser la société du prince, Haydn alla acheter dans une foire d'un bourg de Hongrie un plein panier de sifflets, de petits violons, de coucous, de trompettes en bois, et de tous les instruments qui font le bonheur des enfants. Il étudia leur portée, leur caractère, et composa la symphonie la plus plaisante avec ces seuls instruments, dont quelques-uns exécutent même des solos. Le coucou est la basse générale de cette pièce.

Nous avons sous les yeux un *quatuor en écho,* publié à Naples. La première page est occupée par un dessin d'une naïveté primitive : il représente deux musiciens jouant sur le sommet d'une montagne devant leur pupitre, et deux autres, dans les mêmes conditions, sur une colline moins élevée. Voici le titre que nous transcrivons dans toute son étendue :

« *Eco per quatro violini e due violoncelli da eseguirsi in due camere. Cio e : li due violini e violoncello della prima camera si situer anno ove stà la conversazione, e l'altri in altra camera la più lontana che si possa, avertendo pero, che siano situati in modo, che scambievolmente possano veder si, per andare uniti, — del signor Giuseppe*

Haydn, in Napoli appresso Luigi Marescalchi editore privilegiato da S. M. (D. G.) »

On raconte qu'étant en Angleterre, Haydn s'aperçut que les Anglais, qui aimaient beaucoup ses compositions instrumentales, quand le mouvement en était vif et allegro, s'endormaient habituellement à l'andante. Il composa un andante plein de douceur. où tous les instruments semblaient s'éteindre peu à peu; tout-à-coup, au milieu du plus grand pianissimo, ils repartaient tous à la fois, renforcés par un furieux coup de timballe, et l'auditoire endormi de tressaillir.

Quoique composant avec une énorme facilité, Haydn était exigeant pour lui-même; la délicatesse de son goût le rendait difficile à contenter. Une symphonie lui coûtait un mois de travail, une messe plus de deux. Ses brouillons sont pleins de passages différents; pour une seule symphonie, on trouve, notées, des idées qui suffiraient à trois ou quatre.

Seul en Europe, Haydn, par suite de sa vie retirée, ignorait la célébrité universelle de son nom. Le premier hommage qu'on lui fit fut assez ridicule : il reçut. d'un amateur célèbre de Paris, commission de lui écrire un morceau de musique vocale. Pour lui servir de modèle, on joignait à l'épître des morceaux choisis de Lulli et de Rameau. Haydn répondit avec une simplicité malicieuse que, « malheureusement, il ne pouvait composer que de la musique d'Haydn. »

On parlait de lui depuis bien des années, quand il fut invité, en même temps, par les directeurs les plus renommés des théâtres de Naples, Lisbonne, Venise, Londres, Milan, etc., à composer des opéras pour eux; mais l'amour du repos, l'attachement qu'il avait voué à son prince, sa manière méthodique de vivre, le retinrent en Hongrie. Il ne serait jamais sorti d'Eisenstadt sans la mort presque subite de Mlle Boselli.

IX

Cette perte faisait un grand vide dans l'existence calme et paisible du compositeur. Il n'hésita pas à chercher, dans un lointain voyage, l'oubli de sa douleur ; il avait refusé l'invitation du directeur du Concert Spirituel de Paris ; il accepta celle d'un violon de Londres, nommé Salomon, qui venait de fonder, en cette ville, une entreprise de concerts. Salomon donnait 20 concerts par an et promettait, à Haydn, 1,200 francs par concert. Le maître arriva à Londres en 1791, il y resta une année, et, dans ce court espace de temps, y écrivit six de ses douze grandes symphonies, des sonates de piano et beaucoup d'autres compositions. Il était alors âgé de près de soixante ans. Son arrivée produisit une grande sensation. Salomon n'avait rien négligé pour faire comprendre, à l'avance, à ses concitoyens, l'immense valeur de Haydn. Les concerts de *Hanover Square* furent à la mode, et les symphonies d'Haydn y reçurent d'unanimes applaudissements. Souvent il lui arrivait dans la rue de voir approcher de lui quelque Anglais qui le toisait en silence de la tête aux pieds, et s'éloignait en murmurant : « Voilà donc un grand homme. »

Nous trouvons dans Carpani plusieurs anecdotes curieuses ayant trait au séjour de Haydn à Londres.

Un lord passionné pour la musique, à ce qu'il disait, vient, un matin, lui demander des leçons de contrepoint à une guinée la leçon. Haydn voyant que l'Anglais possédait déjà quelques connaissances en musique, accepta. « Quand commençons-nous ? — Dès aujourd'hui si vous voulez, dit le lord, tirant de sa poche un quatuor d'Haydn ; pour la première leçon, examinons ce quatuor, et dites-moi pourquoi telles modulations, pourquoi cette manière

de traiter la composition que je ne saurais approuver totalement, car elle est contraire aux bons principes.» — Haydn, un peu surpris de cet exorde, répondit modestement qu'il était prêt à justifier son travail. — L'Anglais commença à la première mesure et. à chaque note trouva quelque chose à reprendre. Haydn. qui avait l'habitude d'écrire d'après ses règles à lui et sa propre expérience. répondit laconiquement : « J'ai fait ceci parce que l'effet est bon. cela parce que le passage est agréable à entendre, » et ainsi de suite. Mais l'Anglais, sans s'arrêter à ces justifications, continuait à démontrer par de bonnes raisons que le quatuor ne valait rien.

« Eh bien, Milord, refaites-le comme vous l'entendez, nous verrons ensuite laquelle des deux manières est la meilleure. — Mais pourquoi serait-ce la vôtre. puisqu'elle est contraire aux règles? » Haydn, impatienté, lui dit enfin : « Milord, je vois que c'est vous qui avez la bonté de me donner des leçons, mais je ne suis pas assez riche, moi, pour vous les payer une guinée. » Et il le congédia.

Un capitaine de vaisseau entre un jour chez lui : « Vous êtes M. Haydn? — Oui, monsieur. — Voulez-vous gagner 30 guinées? Il me faut une marche pour distraire les troupes que j'ai à bord. Je pars pour Calcutta demain. Livrez-moi la marche ce soir. acceptez-vous? » — Haydn accepte, le capitaine sort ; le compositeur se met au piano, et fait la marche demandée en un quart d'heure.

Honteux d'avoir gagné si vite une somme aussi forte, il en fait deux autres dans l'intention de les lui offrir. Au point du jour, le capitaine arrive. « Ma marche? — La voici. — Voulez-vous la jouer? » Haydn la joue. Le capitaine, sans mot dire, compte 30 guinées, prend la marche et s'en va. Haydn court après lui : « J'en ai fait deux autres meilleures, entendez-les et choisissez. — La première me plaît, cela suffit. — De grâce? » — Le capitaine descend l'escalier quatre-à-quatre : — « Je vous les donne, dit Haydn le poursuivant toujours. — Je n'en veux pas et vous ne me les ferez pas prendre. quand vous seriez le diable. » Haydn

piqué, court à la Bourse, se fait donner le signalement du navire, fait un paquet des deux marches, et les envoie au capitaine avec un billet. — Celui-ci s'obstine, les renvoie, prend le large. — Haydn, furieux, déchire les deux marches en mille pièces. — Il ne pouvait s'empêcher de rire plus tard en racontant cette histoire.

Il entre un jour chez un marchand de musique, pour demander quelques nouveautés. — « Précisément, monsieur, nous venons d'imprimer un morceau du sublime Haydn. » — « Je n'en ai que faire. » — Fureur du marchand, qui lui déclare qu'à un homme qui n'aime pas et qui ne comprend pas la musique du sublime Haydn, il se refuse à vendre quoi que ce soit. — Entre un Anglais, qui reconnaît Haydn; tout s'explique et chacun éclate de rire.

Le plus grand bonheur d'Haydn était d'entendre la musique de Hændel; il suivait aussi les concerts dits *Antiques*, où l'on exécutait la musique de Pergolèse, de Marcello, de Durante. — Ces morceaux, qu'il adorait alors, ne lui laissaient plus, vers la fin de sa vie, qu'une impression très médiocre.

Il racontait aussi qu'étant rentré un jour à Saint-Paul, il y entendit chanter un hymne à l'unisson par 4,000 enfants. « Ce chant simple et naturel, ajoutait-il, me donna le plus grand plaisir que la musique exécutée m'ait jamais procuré. »

Berlioz raconte avoir, également à Saint-Paul, ressenti la même émotion dans les mêmes circonstances.

Par suite d'engagement pris, Haydn fit un second voyage à Londres en 1793, il y écrivit ses six dernières grandes symphonies. L'enthousiamse des Anglais pour ses productions parut s'accroître encore. L'université d'Oxford lui offrit le diplôme de docteur en musique, dignité qui, depuis l'an 1400, n'avait été conférée qu'à quatre personnes, et qu'Hændel lui-même n'avait pas obtenue. Haydn devait, suivant l'usage, envoyer à l'université un morceau de musique. Il fit, à cet effet, un morceau composé de telle sorte qu'en le lisant par en haut, ou par en bas, il présentait toujours un chant et un accompagnement corrects. — L'entrepreneur du théâtre de Hay-Market, Gallini, l'avait engagé pour écrire un

opéra : *Orphée*. — Des difficultés s'étant élevées pour le privilége du spectacle, Haydn ne fit que 11 morceaux de cette partition, qui ne fut jamais finie ni exécutée : Carpani raconte au sujet du second séjour d'Haydn à Londres des anecdotes qui pourront sembler puériles : — Le prince de Galles, voulant avoir son portrait, s'était adressé au célèbre peintre Reynolds. Haydn consentit à ce qu'on reproduisît ses traits. Malheureusement son air habituel était refrogné et morose. Il s'agissait de le dérider. Au moment où l'artiste posait dans son attitude de mauvaise humeur, un rideau s'ouvre au fond de l'appartement ; une belle Allemande, au service de la reine, apparaît tenant une couronne qu'elle a le geste de poser sur la tête du compositeur. Haydn sourit, le peintre saisit ce sourire, et le prince de Galles peut avoir ainsi un Haydn présentable.

Haydn voyait beaucoup à Londres la célèbre Bilington, dont il était enthousiaste, et pour laquelle il écrivit son *Ariane abandonnée*. Reynolds la peignait un jour en sainte Cécile, écoutant les anges. — « Ce sont les anges qui devraient l'écouter, » exclama le compositeur ! Que dites-vous de ce propos galant d'un artiste de soixante ans ?

Le roi Georges III qui, de sa vie « n'avait aimé qu'une femme, la reine, qu'une musique, celle de Hændel », prit goût aux compositions d'Haydn ; — le couple royal chercha à le retenir, mais l'artiste refusa : il avait le mal du pays.

Il avait amassé une petite fortune. Ses moindres productions étaient recherchées avec tant d'empressement qu'un marchand de musique lui paya jusqu'à 10,000 fr., pour mettre de simples accompagnements de piano à deux recueils d'airs écossais.

X

Haydn quitte donc Londres, enchanté de la musique de Hændel, et emportant quelques centaines de guinées, qui lui semblent un trésor. En revenant, par l'Allemagne, il donne quelques concerts. Bientôt après, il se trouve installé de nouveau à la petite cour d'Eisenstadt, accueilli avec effusion par le prince et la princesse Esterhazy, qui l'admettent à leur table toutes les fois qu'il le juge à propos, qui le dispensent pour toujours du ridicule uniforme que portaient les musiciens de la chapelle, et qui ont à cœur de lui faire oublier la modicité de son traitement par les égards de toute sorte dont ils l'entourent.

Haydn était très lié avec le baron van Swieten, amateur éclairé, Bibliothécaire de l'Empereur. Cet homme aimable et instruit contribua pour sa part au chef-d'œuvre qu'Haydn allait bientôt produire : nous voulons parler de « *la Création* ». — Du vivant de Hændel, Milton avait fait, pour ce grand compositeur, un oratorio intitulé « la Création du monde » qui ne fut pas mis en musique. Salomon en remit le texte à Haydn. De retour à Vienne, celui-ci ne songeait nullement à s'en servir ; mais le baron, pour l'y pousser, se mit à traduire le poème en allemand, en y ajoutant même des chœurs, des airs, des duos. En 1795, Haydn, âgé de 63 ans, entreprit ce grand travail, qui ne dura pas moins de deux ans. A ceux qui le pressaient d'en finir il répondait tranquillement : « J'y mets beaucoup de temps parce que je veux qu'il dure beaucoup. »

Deux ans après avoir terminé ce chef-d'œuvre, Haydn, mis en goût par son succès et encouragé par le même van Swieten, composa un nouvel oratorio « *les Quatre Saisons* ». Nous revien-

drons sur cette composition dont le principal défaut est la monotonie, mais qui n'en est pas moins extrêmement intéressante.

Le succès de *la Création* fut très grand. —Toute l'Europe voulut connaître cette œuvre grandiose; à Paris on en fit une traduction et, le 3 nivôse an IX. trois cents musiciens firent entendre à l'Opéra la nouvelle production du compositeur. On sait que ce fut précisément ce jour-là, comme le premier consul Bonaparte se rendait au théâtre pour assister à cette solennité musicale, qu'eut lieu l'explosion de la *machine infernale*. L'émotion produite par cet événement nuisit à l'effet de l'œuvre d'Haydn; mais les exécutants témoignèrent à l'illustre maître leur admiration en faisant frapper, en son honneur, une médaille d'or, qu'ils lui envoyèrent à Vienne. Le Conservatoire en fit autant, et l'Institut admit Haydn au nombre de ses membres associés; exemple que ne tardèrent pas à suivre l'Institut de Hollande et les Académies de musique de Stockholm et d'Amsterdam.

Haydn avait rapporté d'Angleterre un capital qui, avec le produit de ses concerts, pouvait monter à la somme de 66,000 fr. de notre monnaie. Si l'on ajoute à cela les 24,000 fr. que lui rapportèrent les partitions de la *Création* et des *Saisons*, on aura un total de 90,000 fr., formant tout l'avoir du compositeur. Il était âgé, il avait besoin de repos. Il prit congé de son prince, dont il ne se sépara pas sans verser des larmes abondantes. Il acheta une maison avec un petit jardin, au faubourg Gümpendorff, à Vienne, sur la route de Schœnbrunn.

C'est là que le trouva la lettre flatteuse que l'Institut de France lui écrivait pour lui annoncer sa nomination comme associé étranger. Haydn ne put recevoir, sans attendrissement, cette lettre pleine de grâce et de noblesse. Ce fut une des émotions les plus vives de son existence.

On a dit, mais sans preuves suffisantes, que l'Empereur Joseph II eut le désir de l'attacher à sa chapelle, mais qu'il en fut empêché par les intrigues d'un compositeur, assez estimé de ce temps, Gassmann. M. Fétis, après Carpani, met en doute, par des rai-

sons excellentes, la véracité de cette anecdote rapportée par Framery et Lebreton, sous l'autorité de Pleyel.

La carrière musicale de Haydn, dit Stendhal, finit avec les *Quatre Saisons*. Ce travail et l'âge l'avaient affaibli. « J'ai fini, disait-il, quelque temps après avoir terminé cet oratorio ; ma tête n'est plus la même : autrefois les idées venaient me trouver sans que je les cherchasse ; maintenant je suis obligé de courir après elles, et je ne me sens pas assez fait pour les visites. »

Carpani raconte, au début de son livre, les entrevues qu'il eut avec Haydn quelque temps avant la mort de ce grand musicien. — « A l'extrémité d'un des faubourgs de Vienne, du côté du parc Impérial de Schœnbrunn, on trouve près de la barrière de Maria-Hilff, une petite rue non pavée, où l'on passe si peu qu'elle est couverte d'herbe. Vers le milieu de cette rue, s'élève une humble petite maison, tout enveloppée de silence. — On frappe : une bonne petite vieille, une ancienne gouvernante, vous ouvre d'un air riant, — vous montez un petit escalier de bois, et vous trouvez, au milieu de la seconde chambre d'un appartement très simple, un vieillard tranquillement assis devant un bureau, absorbé dans la triste pensée que la vie lui échappe, au point d'avoir besoin de visites pour se rappeler ce qu'il a été autrefois. Lorsqu'il voit entrer quelqu'un, un doux sourire paraît sur ses lèvres, une larme mouille ses yeux, son visage se ranime, sa voix s'éclaircit, il reconnaît son hôte et lui parle de ses premières années, dont il se souvient bien mieux que de ses dernières. Vous croyez que l'artiste existe encore ; mais bientôt il retombe à vos yeux dans son état habituel de léthargie et de tristesse.

« Cet Haydn tout de feu, plein de fécondité, si original qui, assis à son piano, créait des merveilles musicales et en peu de moments enflammait tous les cœurs, transportait toutes les âmes au milieu de sensations délicieuses, cet Haydn a disparu du monde. Le papillon dont Platon nous parle a déployé vers le ciel ses ailes brillantes et n'a laissé ici-bas que la larve grossière sous laquelle il paraissait à nos yeux.

« Je vais de temps en temps visiter ces restes chéris d'un

grand homme, remuer ces cendres encore chaudes; et si je parviens à y découvrir quelque étincelle, qui ne soit pas tout à fait éteinte, je sors l'âme pleine d'émotion et de tristesse. »

Avant de tomber dans cet état d'affaissement, Haydn écrivit encore trois quatuors (numéros 82, 83). On y trouve toujours, dit M. Fétis, cette élégante disposition des idées, cette lucidité de conception qui sont les caractères distinctifs du talent d'Haydn. Le troisième quatuor en *la* n'est point achevé; à la place du dernier morceau qui manque, Haydn a écrit une phrase musicale sur les paroles mélancoliques :

Hin ist alle meine Kraft; alt und schwach bin ich (1).

La musique s'arrête au milieu de la période, sans arriver à la cadence, afin d'exprimer l'état languissant de l'auteur. Haydn avait aussi tracé cette phrase sur des cartes de visites qu'il envoyait à ses amis en signe de souvenir, ou peut-être d'adieu. Les musiciens du temps crurent y voir un canon énigmatique et en cherchèrent la solution. Bien des divagations harmoniques parurent à ce sujet dans les journaux.

Deux craintes préoccupaient surtout Haydn : la maladie et le manque de ressources — à chaque instant il prenait quelques gouttes de vin de Tokay pour ranimer ses forces.

De temps en temps la lucidité lui revenait. En 1805, les journaux de Paris annoncèrent sa mort et, comme il était membre honoraire de l'Institut, cette compagnie illustre fit célébrer une messe en son honneur. Cet idée amusa beaucoup Haydn : « Si ces messieurs m'avaient averti, disait-il, je serais allé moi-même diriger cette belle messe de Mozart qu'ils ont fait exécuter à mes funérailles. » — Au fond il était très fier que l'Institut eût pris ce soin.

Quelque temps après, la veuve et le fils de Mozart célébrèrent le jour de la naissance d'Haydn par un concert au théâtre de la Wiéden. — On y exécuta une cantate que le jeune Mozart avait

---

(1) La force m'abandonne; je suis vieux et faible.

composée « *in lode del sommo maestro che aveva indicate le vie del suo genitore.* » Il faut, dit Henry Beyle, connaître la profonde bonté des cœurs viennois pour se figurer l'effet de ce concert. — Il rappela au public de Vienne la perte qu'il avait faite et celle qu'il était sur le point de faire.

XI

Les musiciens et amateurs de la capitale résolurent de donner à Haydn un dernier témoignage de leur profonde vénération, en exécutant sous ses yeux la *Création* avec une traduction italienne de Carpani. Cent soixante musiciens se réunirent chez le prince Lobkowitz ; ils étaient secondés par trois belles voix, Mme Fischer, de Berlin, et les célèbres chanteurs Weitmuller et Radichi : 1,500 personnes environ étaient réunies dans la salle. Le vieillard voulut, malgré sa faiblesse, revoir encore ce public qu'il avait comblé de tant de chefs-d'œuvre. On l'apporta sur un fauteuil. — Ici, se place une scène qui n'a qu'un pendant dans l'histoire : la représentation d'*Irène* sous les yeux de Voltaire mourant! Voltaire, dont Haydn avait l'esprit clair et limpide, le bon sens esthétique; Voltaire enfin qu'Haydn représenterait assez bien dans les arts, s'il n'avait eu, de plus que le philosophe français, la foi fervente aux dogmes consacrés par les croyances du temps.

Lisez, dans le livre ému d'Eugène Noël (1), le récit de la sixième représentation d'*Irène;* lisez dans Carpani celui de l'exécution de l'oratorio d'Haydn, et vous serez frappé de cette ovation presque identique faite en des temps divers, en des pays différents, à deux vieillards du même âge, l'un et l'autre la plus haute illustration de leur siècle.

Quand Haydn entra, la princesse Esterhazy, Mme de Kutzberg, son ancienne élève et son amie, vinrent à sa rencontre, et les fanfares sonnèrent. On le plaça au milieu de trois rangs de

---

(1) *Voltaire*, par E. Noël.

siéges destinés à ses amis et à tout ce qu'il y avait d'illustre à Vienne. Salieri, qui dirigeait l'orchestre, vint prendre les ordres d'Haydn avant de commencer ; ils s'embrassent. Salieri le quitte, vole à sa place, et l'orchestre commence au milieu de l'attendrissement général. « On peut juger, dit Stendhal, si cette musique, toute religieuse, parut sublime à des cœurs pénétrés du spectacle d'un grand homme quittant la vie ! »

Environné d'une assistance d'élite, dont tous les yeux étaient fixés sur lui, écoutant les louanges de Dieu, imaginées par lui-même, Haydn fit là un bel adieu au monde et à la vie.

Le docteur Capellini, médecin illustre placé près d'Haydn, vint à s'apercevoir que les jambes du vieillard n'était pas assez couvertes. Il fit un signe et les plus beaux châles vinrent entourer et réchauffer ses pieds. — Haydn, que tant de témoignages d'amour et d'admiration avaient fait pleurer plusieurs fois, se sentit faiblir à la fin de la première partie. On enlève son fauteuil : au moment de sortir de la salle, il fait arrêter ses porteurs, remercie d'abord le public d'une légère inclination de tête, puis se tournant vers l'orchestre, par une idée tout allemande, il lève les mains au ciel et, les yeux pleins de larmes, bénit les anciens compagnons de ses travaux.

XII

A partir de ce moment les facultés morales du vieillard s'affaissent de plus en plus. C'est un phare lumineux qui s'éteint. — Un mouvement machinal, résultat de près de cinquante ans de travaux réguliers, le portait encore chaque jour vers son piano ; mais bientôt sa tête se troublait et ses mains quittaient le clavier pour prendre son rosaire, consolation de ses derniers jours.

Tout à coup éclate de nouveau la guerre entre l'Autriche et la France. Cette nouvelle imprime une secousse au cerveau appauvri d'Haydn. A chaque instant, il demande des nouvelles. — Il va à son piano ; et, d'une voix éteinte, chante l'hymne national : *Dieu! Sauve François!*

Les armées françaises marchent à pas de géant ; parvenues à Schœnbrunn, à une demi-lieue du jardin d'Haydn, elles tournent les bouches de leurs canons contre la petite ville. — Des obus tombent près de sa maison. L'imagination du vieillard se monte, s'exalte ; à ses domestiques épouvantés, il dit dans une dernière attitude d'énergie : « Que craignez-vous! Où est Haydn, aucun désastre ne peut survenir. » Un frémissement convulsif l'empêche de continuer, et on le porte à son lit. Le 26 mai, ses forces déclinent sensiblement. Cependant, s'étant fait porter à son piano, il chante encore trois fois avec ferveur : « *Dieu! Sauve François!* » ; puis il tombe dans une espèce d'assoupissement, et s'éteint le 31 mai 1809 au matin, âgé de soixante-dix-huit ans et deux mois.

Mme de Kutzberg, au moment de l'occupation de Vienne, l'avait prié de se laisser transporter chez elle, dans l'intérieur de

la ville ; il l'avait remerciée, ne voulant pas quitter son humble retraite.

Il fut enterré à Gumpendorff sans aucun faste ; mais, quelques semaines après, on exécuta en son honneur, dans l'église des Écossais, le *Requiem* de Mozart. Plusieurs villes de l'Allemagne imitèrent l'exemple de Vienne, et une belle cantate funèbre de Cherubini, intitulée : *Chant funèbre sur la mort d'Haydn*, causa une vive sensation à un concert du Conservatoire, où elle fut exécutée.

XIII

Toute sa vie, Haydn, se montra très religieux : en tête de chacune de ses partitions, on lit : « *In nomine Domini* ou *soli Deo gloria* » ; et à la fin : « *laus Deo !* » Quand au milieu de la composition, il sentait son imagination se refroidir, il prenait son rosaire. Ce moyen, disait-il, n'avait jamais manqué de lui réussir.

« Quand je travaillais à la *Création,* disait-il encore, je me sentais si pénétré de religion, qu'avant de me mettre au piano, je priais Dieu, avec confiance, de me donner le talent nécessaire pour le louer dignement. »

Haydn laissa 12,000 florins en papier à ses deux fidèles domestiques. 26,000 autres revinrent à son héritier unique, un maréchal-ferrant. Ses papiers, vendus à l'encan, furent achetés par le prince Esterhazy ; le prince Lichtenstein paya 1,400 florins le perroquet du compositeur. Ce perroquet, qui avait vécu 40 ans de sa vie dans la chambre de son maître était légendaire à Vienne. Il passait pour parler plusieurs langues. On ne sait à qui échut la montre du compositeur. Nelson, de passage à Vienne, la lui avait donnée en échange d'une de ses plumes.

Haydn avait composé lui-même son épitaphe :

« *Veni, Scripsi, Vixi.* »

FIN DE LA PREMIÈRE PARTIE

DEUXIÈME PARTIE

LES COMPOSITIONS DE JOSEPH HAYDN

I

Il est bien difficile de donner une idée rigoureusement exacte de l'œuvre d'Haydn. Le nombre des pièces qu'il a composées est énorme. On en jugera en parcourant, dans l'appendice, le catalogue qu'il dressa lui-même. Il fut remis à Carpani par le musicien, âgé alors de 73 ans, et contenait tout ce qu'il se rappelait avoir écrit depuis l'âge de 18 ans. Haydn avait aussi consigné sur un journal tous les ouvrages écrits par lui pendant son séjour à Londres.

Beaucoup de compositions ont été perdues dans l'incendie qui eut lieu dans la ville d'Eisenstadt : entre autres, les innombrables pièces pour *baryton*, qu'Haydn avaient écrites à l'intention du prince Esterhazy, et un grand nombre d'opéras.

La musique d'Haydn n'est pas cataloguée par chiffres d'œuvre. Un grand nombre de ses pièces ont été arrangées. Il n'est pas rare de voir telle symphonie figurer en trio pour piano, violon et violoncelle; tel quatuor en trio de même nature, en duo de piano et violon, ou même en simple sonate de piano. Tâchons de nous orienter dans ce monde de productions harmonieuses, et de donner, comme pendant à l'histoire de sa vie, le tableau rapide de son œuvre.

Haydn s'est essayé dans l'opéra. Nous trouvons, dans les biographies publiées jusqu'à ce jour, l'énumération suivante :

Opéras italiens :

1. *La Cantarina* (1769), perdu.
2. *L'Incontro improviso*, perdu.
3. *Lo Speziale*, existe.
4. *La Pescatrice* (1780), perdu.
5. *Il Mondo della Luna,* perdu.
6. *L'Isola desabitata*, perdu.
7. *Armida* (1782), existe.
8. *L'Infedeltà fedele*, perdu.
9. *La Fedeltà premiata* (Carpani le croit perdu).
10. *La vera costanza* (1786), existe.
11. *Acide et Galatea*, perdu.
12. *Orlando paladino*, existe.
13. *L'Infedeltà delusa*, perdu.
14. *Orfeo*, inachevé.

Opéras allemands, tous perdus :

1. *Le Diable boiteux* (1752).
2. *Philémon et Baucis* (1773).
3. *Le Ballet des Sorcières* (1773).
4. *Geneviève de Brabant* (1777).
5. *Didon*, parodie (1778). Carpani donne cette pièce comme italienne.

6. *Le Voleur de pommes* (1779).
7. *Le Conseil des Dieux* (1780).
8. *Le Ramoneur* (ou l'*Incendie?*).
9. *L'Apothicaire* (1).
10. Musique pour la comédie *l'Étourdi.*
11. Musique pour le drame *Gœtz de Berlichingen.*

Ce serait donc environ 25 pièces qu'Haydn aurait écrites pour le théâtre. La plupart des pièces allemandes, sauf le *Diable boiteux*, dont nous avons raconté l'histoire, et les morceaux écrits pour la comédie de *l'Étourdi* et le drame de *Gœtz*, paraissent avoir été destinées à un petit théâtre de marionnettes établi à la Cour du prince Esterhazy. Haydn aurait donc précédé Offenbach dans le genre de la musique drôlatique. Malheureusement, toutes ces parodies allemandes ont été détruites dans l'incendie d'Eisenstadt.

Des opéras italiens d'Haydn il ne reste plus que *l'Armide*, *lo Speziale*, *la Vera Costanza*, *Orlando Paladino* et la partie terminée d'*Orphée*. La partition d'*Armide* a sa légende : Haydn était absent pendant l'incendie d'Eisenstadt; il perdit sa maison et tout ce qu'elle contenait. Le prince ordonna d'en bâtir une pareille, et chargea Pleyel de remplacer les meubles détruits par des meubles exactement semblables. Ceci fut fait, et, quand Haydn revint, il crut que sa maison avait été épargnée par le feu. Malheureusement, sa partition préférée, *Armide*, avait disparu; il en était très malheureux. Pleyel, par une infidélité heureuse, en avait fait antérieurement une copie; il l'offrit au maître, qui retrouva la joie et la santé.

A cette anecdote, racontée par Lebreton et Framery, il n'y a qu'une réponse à faire, dit M. Fétis : l'incendie eut lieu en 1774; *Armide* ne fut écrite qu'en 1782. De plus, en 1810, la partition originale était à Vienne, entre les mains d'un entrepreneur de

(1) C'est assurément le même ouvrage que *Lo Speziale* (*l'Apothicaire*).

théâtre ; et, enfin, on sait qu'à l'*Armide*, Haydn préférait de beaucoup la *Fedeltà premiata* et l'*Orlando Paladino*.

Carpani, un peu partial en faveur de la musique italienne, rapporte ce mot d'un critique sur *Armide* : « *L'Armida dell' Haydn non ha alcuna novità sua propria, essa è una servile imitazione dei compositori italiani.* » — « *E dice bene,* » ajoute-t-il.

Glück devait plus tard illustrer ce poétique sujet.

La musique scénique d'Haydn n'est pas dénuée de valeur ; mais on doit avouer que le compositeur, illustre à tant d'autres titres, est resté loin au-dessous des deux grands hommes qui, après lui, tiennent le sceptre musical : Mozart et Beethoven. Le jugement de Stendhal est vrai : Haydn, accoutumé à se livrer à la fougue de son imagination, à manier l'orchestre comme Hercule se servait de sa massue, obligé de suivre les idées du poëte et de modérer son luxe instrumental, se trouve comme un géant enchaîné. C'est de la musique bien faite ; mais plus de chaleur, plus de génie, plus de naturel ! Cette originalité brillante a disparu, et, chose étonnante ! cet homme qui vante le chant à tout propos, qui revient sans cesse à ce précepte, ne met pas assez de chant dans ses ouvrages.

Haydn avouait en quelque sorte sa médiocrité en ce genre. Il disait que, s'il avait pu passer quelques années en Italie, entendre les voix et étudier les maîtres de l'école de Naples, il eût mieux réussi dans l'opéra.

II

Tel il n'est pas dans ses messes, et, dans un travail publié dans la *Maîtrise*, M. Vaucorbeil a victorieusement réfuté cette opinion que, dans la musique d'église, Haydn n'a pas apporté la grandeur de vue qui convient au sujet, opinion qui semble être celle de M. Fétis. Ce que nous connaissons des messes d'Haydn nous range complétement de l'avis émis par M. Vaucorbeil. Le seul tort qu'on puisse reprocher à Haydn dans la musique d'église, c'est de charger quelquefois les accompagnements; d'y introduire des broderies peu appropriées au sujet; d'écrire les fugues dans un mouvement si rapide, qu'il en résulte de la confusion. Ces réserves faites, il n'y a qu'à admirer.

On sait que, jusqu'à l'époque de Palestrina, la musique d'église n'était qu'un tissu de sons harmonieux, presque entièrement privés de mélodie perceptible. Vers le XVe siècle, et dans la première moitié du XVIe, les maîtres, pour donner de l'agrément à leurs messes, les faisaient sur l'air de quelques chansons populaires; c'est ainsi que plus de cent messes furent composées sur l'air connu de la chanson de l'*Homme Armé*.

Les compositeurs avaient pris un tel goût aux fugues et aux canons, et rassemblaient les figures d'une manière si bizarre, que, la plupart du temps, la musique pieuse était extrêmement bouffonne. Palestrina réforma la musique d'église; il y introduisit une mélodie grave et sévère, il est vrai, mais très perceptible. On sait quels furent les progrès de cet art après Palestrina; il est inutile de redire le nom des grands Italiens qui illustrèrent leur pays en ce genre.

Haydn unit la mélodie italienne aux riches combinaisons scien-

tifiques de la musique allemande. Il conserva, par la solidité de l'harmonie, une partie de l'air grandiose et sombre de l'ancienne école; il soutint, par tout le luxe de son orchestre, des chants solennels, tendres, pleins de dignité, et cependant brillants.

Carpani rend compte de l'impression profonde que lui causait la musique religieuse d'Haydn :

« Si, dans une de ses immenses cathédrales gothiques, qu'on rencontre souvent en Allemagne, par un jour sombre et pénétrant à peine aux travers de vitraux coloriés, vous venez à entendre une des messes d'Haydn, vous vous sentez d'abord troublé; puis, bientôt après, enlevé par ce mélange de gravité, d'agrément, d'air antique, d'imagination et de piété qui les caractérise. En 1799, j'étais à Vienne, malade de la fièvre ; j'entends sonner une grand'messe dans une église voisine de ma petite chambre : l'ennui l'emporte sur la prudence; je me lève et vais écouter un peu de musique consolatrice. Je m'informe en entrant; c'était le jour de la Sainte-Anne, et on allait exécuter une messe d'Haydn que je n'avais jamais entendue. Elle commençait à peine, que je me sentis tout ému; je me trouvai en nage, mon mal à la tête se dissipa. Je sortis de l'église au bout de deux heures, avec un sentiment de bien-être que je ne connaissais plus depuis longtemps, et la fièvre ne revint pas (1). »

Les messes d'Haydn sont au nombre de 19, à quatre voix et orchestre. Il faut y joindre : 4 *Offertoires*, 1 *Te Deum*, 1 *Stabat mater*, également pour quatre voix et orchestre;

Un *Domine, salvum fac*, et *Vivat in æternum*, à quatre voix et orgue;

Deux *Salve, regina*, l'un pour soprano solo, avec orchestre et orgue; l'autre pour quatre voix et orchestre; *Salve, redemptor*, *Lauda Sion*, à quatre voix et orchestre; un *Chorus de Tempore* et deux hymnes allemandes, également pour quatre voix et orchestre; un *Cantique* pour l'Avent, pour soprano, basse, avec orgue

---

(1) Traduction de Stendhal.

et orchestre ; *les Dix Commandements de Dieu*, en 10 canons, à plusieurs voix.

On peut voir, par ce rapide aperçu, que de grandes choses avait produites Haydn en ce genre de musique sacrée, et, en admettant que tout ne soit pas à la même hauteur, combien il serait intéressant de faire revivre dans nos temples les principales œuvres de ce riche répertoire.

III

Haydn avait commencé en 1763 et terminé en 1775 un oratorio intitulé *le Retour de Tobie*, œuvre assez médiocre, dont deux ou trois morceaux seulement annoncent le grand maître. Étant à Londres, il fut frappé de la majesté sévère de Hændel. Son admiration pour cet artiste de génie fut sans réserve et il lui arriva plus d'une fois de dire : « Celui-là est le père de tous. » Il est hors de doute que c'est à l'influence de Hændel que nous devons le magnifique oratorio de la *Création*.

L'oratorio fut, dit-on, inventé, en 1530, par saint Philippe de Néri, pour réveiller la ferveur dans Rome un peu profane «*merce l'innocente allettativo dei sensi*». Marcello, Hasse, Zingarelli s'exercèrent dans ce genre de musique ; mais Hændel le porta à sa perfection. Haydn se montra digne de cet illustre devancier par son oratorio de la *Création du monde*.

La *Création* commence par une ouverture, qui représente le chaos. L'oreille est frappée d'un bruit sourd et indécis, de sons inarticulés, de notes privées de toute mélodie sensible. On voit poindre quelques fragments de motifs agréables, mais non complétement formés, et toujours privés de cadence ; des images à demi ébauchées de toute forme, de toute nuance ; des syncopes, des dissonances. C'est le chaos.

Les anges racontent ensuite le grand ouvrage de la création. Dieu crée la lumière : *fiat lux !* Le musicien diminue peu à peu les accords, arrive à l'unisson, adoucit le son jusqu'au moment où apparaît la cadence, jusqu'alors suspendue : l'orchestre éclate alors, et, cette puissance de sonorité, arrivant après l'évanouisse-

ment progressif du son, donne bien réellement l'impression d'une lumière éclatante perçue au sortir d'une sombre caverne.

Dans un morceau fugué, les anges fidèles décrivent la rage de Satan, vaincu, et de ses complices ; puis, ensuite, le tableau enchanteur des félicités de l'Eden.

Il est difficile d'énumérer toutes les beautés qui éclatent à chaque page de cette œuvre sublime : notons la *tempête*, l'*effet des eaux*, depuis les grandes vagues d'une mer agitée jusqu'au ruisselet, qui murmure au fond de la vallée, la *naissance des fleurs*, la fugue admirable par laquelle les anges louent le Seigneur, *le lever du soleil*, le lever de *la lune*, enfin la strette ingénieuse qui termine la première partie.

Henry Beyle fait ressortir le charmant artifice d'harmonie qu'on trouve dans cette strette.

« Arrivé à la cadence, Haydn n'arrête pas l'orchestre comme cela lui arrive quelquefois dans ses symphonies ; mais il se jette dans des modulations montant par demi-ton. Les transitions sont renforcées par des accords sourds qui, à chaque mesure, semblent annoncer cette cadence si désirée par l'oreille, et toujours retardée par quelque modulation plus inattendue et plus belle. L'étonnement s'accroît avec l'impatience, et quand elle arrive enfin, cette cadence, elle est saluée par un applaudissement général. »

La seconde partie décrit, en style imitatif, la création des animaux : l'aigle, l'alouette, la colombe, le rossignol, la baleine, le cheval, le tigre, le lion, la douce brebis, fournissent au peintre musical les sujets de tableaux les plus variés.

Un air plein de grandeur et de force annonce la création de l'homme. Sur ces mots : « *Il est le roi de la nature,* » Haydn, qui s'est élevé par une énergie croissante, fait une superbe et saisissante cadence ; dans la seconde partie, il dépeint la naissance d'Ève, et les charmes de cette belle et aimante créature. Beyle voit dans ce morceau le plus beau de toute la partition ; parce que, « rentré dans le domaine des passions, Haydn décrit un des plus grands bonheurs que le cœur de l'homme ait jamais sentis. »

La troisième partie est fort courte. Suivant pas à pas le texte de Milton, Haydn peint les transports d'un premier et pur amour. Les conversations tendres des premiers époux, leur reconnaissance pour l'Être qui les a créés. Un chœur, en partie fugué, termine cette étonnante production avec le même feu et la même majesté qu'elle avait commencé.

La *Création* est bien le chef-d'œuvre de la musique imitative. On n'y remarque pas cette imitation puérile, qui cherche à reproduire physiquement et absolument un son entendu dans la nature, mais cette imitation idéalisée, qui se borne à réveiller dans l'âme de l'auditeur un souvenir lointain, une intuition vague qui lui présentent, vivant en quelque sorte, le tableau de ce qu'il a vu ou entrevu dans ses rêves.

Le texte des *Quatre Saisons,* oratorio profane, composé deux ans après *la Création*, a été tiré, par le baron van Swieten, d'un texte de Thompson. C'est encore de la musique descriptive. Haydn a mis beaucoup de science dans cette œuvre, dont la musique ne s'élève pas à la hauteur de celle de *la Création.* Certaines parties, les quatuors entre autres, sont supérieurement traités. Mais l'abus du style descriptif finit par engendrer la monotonie. Le texte du reste était fort pauvre. Stendhal en donne assez exactement une idée, en disant qu'il faut se figurer « une galerie de tableaux différents par le genre, le sujet et le coloris. Cette galerie serait divisée en quatre salles, et, au milieu de chacune d'elles, paraît un grand tableau principal. »

Le tableau principal du Printemps représente le vent, le froid et la neige (singulière description pour la saison aimée des poètes); celui de l'Été, la tempête; celui de l'Automne, la chasse; celui de l'Hiver, enfin, la soirée au village.

Il y a, dans l'Été, une peinture du lever du soleil dans laquelle Haydn a tenté de lutter avec lui-même. Mais il est tombé dans la répétition, et est resté au-dessous de la même peinture dans la *Création.* La tempête est fort belle, c'est à peu de chose près la situation décrite par Beethoven dans la *Symphonie pastorale.* A l'orage, succède une belle soirée ; la nuit vient : tout est silen-

cieux. Le gémissement d'un oiseau, le son d'une cloche lointaine, viennent seuls rompre le calme de l'universel silence.

La chasse du cerf, qui ouvre l'Automne, est un heureux sujet bien des fois tenté en musique. Les vendanges, où les buveurs chantent d'un côté, pendant que les jeunes villageois dansent, forment un tableau charmant. Le chant des buveurs est mélangé avec l'air d'un danse nationale autrichienne, arrangée en fugue ; l'effet est des mieux réussis. On joue souvent ce morceau en Hongrie pendant les vendanges. Au Conservatoire de Paris, l'œuvre entière est parfois exécutée, depuis la traduction qui en a été faite par le ténor-poète G. Roger (1).

Les Saisons n'eurent pas le succès de *la Création*. Le bon vieillard disait en souriant finement à ses interlocuteurs : « Que voulez-vous ? dans la *Création*, j'ai écrit pour des anges ; dans les *Saisons*, pour des paysans. »

On range parfois, au nombre des oratorios de Haydn, les *Sept paroles du Christ sur la croix*. Voici l'histoire de ce morceau :

Au siècle dernier, on célébrait le Jeudi Saint à Madrid et à Cadix par une prière, dite de l'*intiero :* ce sont les funérailles du Rédempteur. Cette cérémonie se faisait avec une pompe extraordinaire : un prédicateur expliquait successivement chacune des sept paroles prononcées par Jésus du haut de la croix ; une musique, digne de ce grand sujet, devait remplir les intervalles laissés aux fidèles pour se recueillir entre l'explication des sept paroles. Selon M. Fétis, un chanoine de Cadix aurait demandé directement sept pièces symphoniques de cette nature à Haydn ; selon Carpani, les directeurs de ce spectacle sacré auraient fait courir, dans toute l'Europe, une annonce par laquelle ils promettaient un prix considérable à l'auteur desdites pièces, et Haydn aurait seul concouru. Dans la suite, toujours d'après Carpani, Michel Haydn, frère du compositeur, aurait ajouté des paroles et un chant à cette sublime musique instrumentale ; sans y

(1) Publiée au *Ménestrel*, 2 *bis*, rue Vivienne.

rien changer, il l'aurait fait devenir accompagnement; « travail énorme, ajoute-t-il, qui aurait effrayé un Monteverde ou un Palestrina. » Carpani s'exagère les difficultés de ce travail; de plus, un article de M. Vaucorbeil dans la Maîtrise, établit qu'il y a là une erreur. Ce serait Joseph Haydn lui-même qui aurait complété son propre travail. M. Vaucorbeil cite, à l'appui de cette opinion, la préface que ce dernier a placée lui-même en tête de l'édition transformée des *Sept paroles du Christ.* Sigismond Neukomm, élève et ami de Michel et de Joseph Haydn, affirme également que Michel Haydn resta complétement étranger au travail de son frère. Quand on demandait à Haydn laquelle de ses pièces instrumentales il préférait, il répondait : « *Les Sept paroles du Christ.* »

IV

La musique vocale de chambre et de concert est considérable. Voici le relevé présenté par M. Denne Baron à la fin de sa notice (dans la biographie générale de MM. Firmin Didot) : 15 cantates, entre autres *Ariane à Naxos,* à voix seule et orchestre ; — *Ah! come il cor mi palpita,* pour soprano, et orchestre ; — *Plainte sur la mort de Frédéric le Grand* (1787), pour baryton et orchestre ; — *Berenice che fai,* avec piano ; *Or vicino a te,* pour soprano, chœur et orchestre ; — *Cara e vero,* soprano, chœur et piano ; — *Gott erhalte Franz der Kaiser,* qui devint l'hymne national autrichien ; — Duo intercalé dans l'opéra intitulé la *Caffettiera bizarra ;* — Neuf quatuors à 4 voix avec piano ; 42 canons à 3, 4 et 5 voix ; *Der Sturm* (la Tempête), chœur avec orchestre ; — Trois chants à 3 voix avec accompagnement de piano ; — Trois chants à 4 voix, avec piano, sur des poésies de Gellert ; — *Chansons et romances* à 4 voix et piano ; — Six recueils de *chants* à voix seule et piano ;—Trois suites de chansons et ballades anglaises (*Songs and Ballads,* 1794) ; — *Chansons écossaises* originales, avec accompagnement de piano (1794).

Plusieurs de ces pièces sont particulièrement célèbres. *La Tempête* est une magnifique pièce symphonique. La cantate *Ariane à Naxos* a joui d'une grande célébrité. Malgré la froideur inhérente à ce genre de musique, Haydn a su trouver des accents pathétiques et, n'était la longueur de certains récitatifs, il n'y aurait rien à reprocher à cette pièce qui, d'après Carpani, « *sente l'Haydn da cima al fondo : Ha calore, dottrina, sentimento.* »

Il serait bien à désirer qu'il fût fait un choix dans la musique de chant d'Haydn : en élaguant ce qui a par trop vieilli, on

trouverait encore un nombre considérable de pièces charmantes, pleines d'originalité, de poésie et souvent de feu. La musique de chant d'Haydn est trop dédaignée. On a publié, il y a quelques années, un recueil de 40 mélodies de *Beethoven*, *Mozart* et *Haydn*. Les mélodies de Haydn, indépendamment de la cantate d'*Ariane à Naxos*, sont au nombre de douze; il est impossible d'imaginer un coloris plus tendre et plus expressif que celui qui règne dans le morceau délicieux intitulé « *la Fidélité*. »

Le *Partage de la Terre* est une grande page, pleine de fougue et d'énergie. Les autres pièces, très bien choisies, se recommandent toutes par une harmonie intéressante, une mélodie heureuse.

V

Nous venons de donner un rapide aperçu des compositions dans lesquelles Haydn a employé les voix. — Nous allons donner maintenant un coup d'œil d'ensemble à sa musique purement instrumentale.

Dans des pages qui datent maintenant de loin et qui furent écrites à une époque où Haydn était quelque peu en défaveur, M. Blaze (1), au sujet du patriarche de la musique, donne un aperçu qu'il nous paraît intéressant de faire passer sous les yeux de nos lecteurs :

« L'orchestre moderne, personne ne le contestera, est l'œuvre authentique et manifeste de Joseph Haydn ; le premier entre tous, l'auteur de la *Création* et des *Sept Paroles,* a donné à la musique instrumentale cette existence individuelle que nous lui connaissons désormais, et peut-être la génération nouvelle, en proie aux enivrantes fascinations de Beethoven, a-t-elle trop tôt oublié le culte d'un des génies les plus éminemment féconds dont s'honore l'histoire des beaux-arts. *Oublié* n'est pas le mot : des maîtres tels que lui ne s'oublient pas, mais on affecte, à son égard, cette espèce d'admiration révérencieuse qu'on a pour un portrait de famille ; — Beethoven et Weber, Mozart aussi, quoique plus d'un le déclare vieillot et fort enclin au radotage, vivent encore de notre vie commune. Mais quant à lui, nous l'avons relégué dans le musée des Antiques, et si, au sortir d'une séance du Conservatoire, où quelque symphonie du chantre des *Saisons*

---

(1) *Musiciens contemporains*, p. 54 et 55.

vient d'être exécutée, il vous arrive d'aborder les illuminés du sanctuaire, on vous parlera de la perruque du bonhomme, de sa canne à pomme d'ivoire et des boucles d'or de ses souliers. »

Ceci était vrai à l'époque où ces lignes ont été écrites. Il n'en est plus de même aujourd'hui, et Haydn est presque remonté sur le piédestal de gloire auquel il a incontestablement droit. « Singulière préoccupation du type qui circule! ajoute M. Blaze, les œuvres d'Haydn respirent en effet certaines grâces bucoliques et par trop décentes : une régularité, une symétrie de composition, auxquelles, par moment, l'épithète du rococo ne messied pas. De là cette physionomie de vieillard méthodique et bénévole qu'on prête au grand artiste : passe donc pour le type ayant cours, et laissons au La Fontaine musical son innocent sourire, ses culottes de soie et sa tabatière ornée d'un fin émail, pourvu qu'on veuille nous accorder que, sous les ombrages où sa promenade se dirige, l'âme du vieux maître s'ouvre à toutes ces voix de la nature, à ces mille bruits de la création dont va se pénétrer la symphonie. Je le répète (et ici le critique est parfaitement dans le vrai), Haydn a créé l'orchestre ; aucun maître avant lui n'avait eu l'inspiration d'employer les ressources instrumentales selon les divers caractères de sonorité. Les instruments sont faits pour idéaliser les bruits de la nature. De ce principe, que l'auteur de la *Création* conserve la gloire d'avoir appliqué le premier, est sortie toute la musique instrumentale moderne. Jusque-là l'école rationaliste ne s'était préoccupée que de l'harmonie des sons; de Joseph Haydn date l'harmonie des bruits, cette langue vivante et sublime qu'ont parlée depuis, en l'agrandissant, Mozart et Beethoven, Weber, Méhul et Meyerbeer. Le sentiment pittoresque est révélé. Plus tard le chantre des *Symphonies* et le chantre de *Freischütz*, porteront à sa suprême manifestation l'union de la musique et de la poésie. »

« Personne, disait Mozart, n'a plus de grâce dans le badinage et plus de larmes dans l'émotion que Joseph Haydn. Lui seul a le secret de me faire sourire et de m'impressionner au fond de l'âme. »

Comme ces artistes grecs qui dégagèrent de ses voiles sacrés l'Isis égyptienne, pour la faire marcher sur le sol terrestre où nous vivons, de même Haydn donne à l'orchestre son indépendance, l'individualité qui lui est propre, permet à l'abîme instrumental de refléter désormais dans ses profondeurs sonores tous les paysages de la nature, tous les phénomènes de la conscience humaine ; si nos passions grondent en lui aussi bien que l'orage, c'est aux efforts combinés du calme et pittoresque génie du peintre des *Saisons* qu'on le doit.

On a prétendu que dans la symphonie, aussi bien que dans le quatuor, Haydn s'était inspiré d'un prédécesseur, le Milanais Sammartini. Carpani raconte qu'il se trouvait un jour à Milan à une soirée de musique donnée en l'honneur d'un célèbre virtuose bohémien, Mislivicek. On vint à jouer quelques vieilles symphonies de Sammartini, et le musicien s'écria tout à coup : « J'ai trouvé le père du style d'Haydn. » Ce mot fit fortune et l'on répète encore que Sammartini fut le père du style d'Haydn. Carpani trouve que c'est trop dire ; mais il incline à penser qu'il y a du vrai dans cette opinion. Il se fonde : 1° sur certaines ressemblances relevées dans un quatuor ; 2° sur la *possibilité* qu'a eue Haydn de connaître les œuvres de Sammartini. Très porté, on le comprend, en faveur des compositeurs italiens, dont souvent il exagère le mérite, le biographe consacre à Sammartini de longs détails que Stendhal a sagement supprimés dans sa paraphrase. Nous avons déjà dit que Sammartini était un pensionné des princes Esterhazy. Un banquier de Milan, Castelli, avait mission de compter à Sammartini huit sequins pour chaque pièce de musique qu'il lui remettrait ; le compositeur devait en fournir un minimum de deux par mois. Sammartini resta fidèle au marché pendant sa longue carrière, puisque la seule bibliothèque des princes Palfy, de Hongrie, contient plus de mille morceaux de ce compositeur. Mais à la fin de ses jours, il était devenu paresseux, et le banquier lui reprochant la rareté de ses envois, il lui répondait en grondant : « Je ferai, je ferai ; mais le clavecin me tue ! » — Qu'on trouve dans Haydn quelque

passage analogue à un autre passage de Sammartini, c'est une coïncidence fortuite dont on trouve bien des exemples chez les maîtres. Qu'Haydn ait pu, lorsqu'il était au service du comte de Mortzin et des Esterhazy, consulter les archives des Palfy, cela est possible ; mais ce qui est inadmissible, c'est que, de parti pris, Haydn, qui travailla toujours seul, sans leçons des maîtres, qui puise la plupart de ses inspirations en lui-même, ait imité Sammartini, ou s'en soit inspiré. Cela nous paraît donc difficile à admettre, et c'est peut-être sans y avoir mûrement réfléchi que M. Fétis nous représente Haydn « entendant dans sa jeunesse les symphonies du Milanais, frappé de l'élégance des idées qui y sont répandues à profusion et de la clarté du style, les prenant pour modèles, mais s'élevant bientôt au-dessus de ce modèle, par l'individualité de son propre style. » M. Fétis reconnait, du reste, que, par la hâte qu'il mettait à composer, Sammartini n'arrivait qu'à produire des ébauches et que rien de fini ne sortait de sa plume.

Un autre prédécesseur d'Haydn, dont ce grand homme put s'inspirer, fut Jean-Charles Stamitz, né en Bohême vers 1719. « Ses symphonies précédèrent celles d'Haydn, dit M. Fétis, et peut-être ne furent-elles point inutiles au développement du génie de ce grand homme. »

Toutefois il suffit, pour comprendre qu'Haydn fut le véritable inventeur de la symphonie, de rechercher ce qu'elle était avant lui ou du moins ce que fut le genre auquel on donnait ce nom. Les symphonies de *Lulli*, de *Scarlatti*, de *Porpora*, sortes d'ouvertures qui se jouaient avant le lever du rideau dans les opéras, se composaient d'une partie chantante, d'une basse et rien de plus. Sammartini, Tartini et Jomelli furent ceux qui introduisirent une troisième partie. Corelli, en donnant du mouvement aux diverses parties, écrivit le premier de véritables duos. On donnait aussi en Italie, à ce genre de pièces, le nom de *Ricercari da suonare* (Préludes).

En Allemagne, on les nommait *partien*, et elles étaient déjà traitées avec plus d'ampleur et avec des moyens plus étendus ;

elles se composaient de chansons variées, d'airs de danse et de fugues ou morceaux fugués exécutés par des violes, des luths, théorbes, etc. Lorsque ces pièces passèrent de mode, on leur substitua (1) des morceaux coupés en deux parties d'un mouvement assez vif, suivis d'un autre morceau d'un mouvement plus lent, et d'un rondeau qui tirait son nom de la répétition d'une phrase principale. Les premières symphonies ne furent d'abord écrites que pour deux violons, alto et basse. Un musicien allemand, Vanhall, ajouta deux hauts-bois et deux cors; — Gossec y adjoignit deux clarinettes et deux bassons. Le *menuet* avec son trio fut ajouté un peu plus tard aux morceaux de la symphonie. On cite parmi les prédécesseurs d'Haydn des artistes aujourd'hui complétement tombés dans l'oubli, Agrell, Aspelmaier, Hertel, Scheibe, Werner, etc.

Haydn arriva bien vite à modifier les errements symphoniques de son temps. La symphonie reçut réellement sa constitution définitive; un premier morceau, un andante avec ou sans variations, un menuet avec trio, un rondeau final; des rhythmes nouveaux furent introduits, le *prestissimo* inventé, enfin le tissu harmonique et mélodique fut distribué entre 18 ou 20 instruments.

Haydn composa environ 120 symphonies, et ce qu'il y a de merveilleux dans son œuvre, c'est que de son point de départ jusqu'à la fin de sa carrière, il grandit sans cesse et s'élève graduellement de la forme la plus modeste et la plus simple à la forme la plus compliquée et la plus grandiose, sans jamais faiblir.

« L'histoire des progrès du génie et du talent de cet homme étonnant est, comme le fait remarquer M. Fétis, l'histoire même du progrès de l'art. » Ses premiers essais, supérieurs à tout ce qu'avaient créé ses contemporains, sont faibles, surtout et uniquement peut-être parce qu'il n'avait que des moyens de réalisa-

(1) Fétis, *la Musique à la portée de tout le monde*, p. 218.

tion imparfaits, qu'il ne disposait que d'orchestres insuffisants et qu'il était tenu par la nature des fonctions qu'il occupait près de ses princes, à mesurer ses œuvres au nombre et à l'habileté des exécutants qui l'entouraient. Quand les orchestres grandirent, ses compositions grandirent, et c'est dans ses douze dernières symphonies composées à Londres, alors qu'aucune borne n'était imposée à la libre expansion de son talent, qu'il développa largement ses merveilleuses facultés et son génie d'orchestration.

Le mérite particulier d'Haydn, c'est de tirer partie de l'idée la plus simple, de la développer de la manière la plus savante et la plus inattendue, et toujours avec élégance. Son plan est toujours net, simple, limpide; l'obscurité est un défaut qui n'a jamais été observé en aucune de ses œuvres.

Les andantes d'Haydn sont grandioses et majestueux, les phrases sont larges et développées avec ampleur. Chaque membre en est clair et distinct, «le tout a de la saillie», disait Beyle. Il faut pour bien les rendre, plus d'énergie que de douceur (1). Ils respirent la dignité tranquille, pleine de force et quelquefois un peu lourde des Allemands.

Haydn a été au *menuet* ce que plus tard fut Beethoven au *scherzo*. Ces pièces si riches d'harmonie, d'idées, de beautés accumulées, sont délicieuses à entendre; les secondes parties sont presque toujours ravissantes d'originalité.

Ses premiers morceaux de symphonie sont d'une grande majesté, et c'est en les analysant qu'on peut se faire une idée du style de ce grand maître. Une composition musicale est un discours qui se fait avec des sons au lieu de paroles. Dans tout discours il y a une idée principale qu'il s'agit de démontrer, tout en groupant autour d'elle des idées accessoires qui s'y rattachent, sans toutefois que ces idées accessoires étouffent l'idée principale; elles doivent servir au contraire à l'augmenter, à la faire ressortir. L'idée à démontrer, c'est le motif principal ; il

(1) Anno piu la belleze e le proporzioni di una Ciunone che que le di una Venere (Carpani).

importe de le présenter plusieurs fois pour que l'auditeur s'en pénètre, mais sous des formes diverses, tantôt âpres, tantôt délicates; les idées accessoires sont les épisodes. L'épisode doit obéir à la grande règle des convenances du style; il ne doit jamais faire trop disparate, afin que le discours musical conserve sa couleur. Après avoir présenté ses preuves, les avoir combinées, l'orateur musical conclut.

Les allegro d'Haydn sont de vrais modèles d'exposition, de développement, de conclusions; la logique en est parfaite, le style excellent, la pensée toujours élevée.

Ses rondos, ses prestos sont tout aussi savants, mais ils ont deux caractères fortement accusés : l'esprit et la gaieté. Il peut y avoir de la finesse et de la gaieté en musique comme en toute manifestation de l'esprit, en toute œuvre d'art. Schubert a de la mélancolie, Beethoven a de l'énergie sauvage, Mozart a de la grâce alanguie, de la passion voluptueuse, Weber de l'imagination, Haydn, dans ses rondos, a de l'esprit et du plus fin. Son motif a huit mesures à peine, en mouvement rapide. Il est pauvre, croyez-vous; or ces quelques notes suffisent à l'enchanteur pour vous promener de surprises en surprises. Citons un de ses artifices : parfois le morceau vous semble fini, vous attendez la dernière note de la cadence finale; Haydn arrête brusquement les instruments, s'échappe par la *quinte* au moyen d'un petit passage plein de grâce, précédemment indiqué. Sans perdre son motif de vue, il vous égare en de nouvelles combinaisons et à travers mille détours, il vous ramène au ton principal et vous donne enfin cette cadence finale qu'il vous a si longtemps refusée pour vous la rendre ensuite plus agréable.

Les finales sont presque toujours ou fuguées ou en style fugué. Rien de plus ravissant que les fugues d'Haydn; il a su rendre aimable ce style dont la qualification seule suffit pour glacer d'effroi certains romantiques. Autant les fugues de ses prédécesseurs étaient arides et scolastiques, autant les siennes sont mélodiques, claires et agréables à entendre. Les *strettes* surtout sont d'un éclat incomparable.

Un des attributs de Haydn est la *tendresse affectueuse;* il ne peint pas l'amour sensuel comme Mozart, l'amour passionné comme Beethoven. C'est le chantre des sentiments doux, bons et affectueux. En entendant les andantes et les adagios de ce maître, on se dit qu'il dut être un ami dévoué, et que s'il ne connut pas les désordres des sens et ceux de la passion, il ressentit les calmes et pures satisfactions de l'amitié.

La *joie* est encore un sentiment admirablement rendu par Haydn, non la joie héroïque de Beethoven, l'exaltation guerrière et fiévreuse dont cet athlète puissant a coloré ses œuvres, mais cette joie intime, pleine de laisser aller, d'expansion, de bonté, de douceur, que ressentent les honnêtes gens et les cœurs ingénus.

La *mélancolie* est tout à fait inconnue à Haydn. Ce sentiment, si admirablement exprimé chez Beethoven et chez d'autres artistes au cœur troublé, ne se retrouve pas dans les œuvres du bon Haydn. Il vécut de longues années, toujours content de son sort, reconnaissant envers la Providence, fidèle à l'amitié, optimiste en toute chose; il s'endormit du sommeil éternel, alors que son cerveau, affaibli par un immense labeur, n'avait plus qu'une perception vague et confuse des choses; il s'éteignit plutôt qu'il ne mourut; il n'y eut pas de place dans sa vie pour la mélancolie et la tristesse.

Aussi ses symphonies laissent-elles une impression délicieuse de bien-être et de repos. Beethoven exalte, transporte, mais fatigue à la longue; Beethoven convient à la jeunesse, qui a soif d'émotions. Mozart, déjà plus calme, plaît aux hommes faits; mais Haydn est le souverain consolateur de l'âge mûr. C'est celui dont on ne se lasse jamais et qu'on entendrait toujours avec une satisfaction sans mélange.

Les pièces symphoniques d'Haydn sont au nombre de 118, mais il n'y a réellement de parfait que les 20 que l'on joue au Conservatoire de Paris. 12 ont été composées à Londres sur la demande du célèbre violoniste et entrepreneur de concerts, Sa-

lomon; 6 composées avant pour la *loge Olympique* de Paris; les 2 autres sont choisies parmi les œuvres antérieures (1).

Nous avons raconté comment, avant de se livrer à la composition, Haydn imaginait quelque petit roman sur lequel s'exerçait son imagination; il s'appliquait surtout à exposer d'heureuses mélodies : « Ayez un beau chant, disait-il, et votre composition, quelle qu'elle soit, sera belle et plaira certainement. C'est l'âme de la musique, c'est la vie, l'esprit, l'essence d'une composition: sans elle Tartini peut trouver les accords les plus rares et les plus savants; mais vous n'entendrez qu'un bruit bien travaillé, lequel, s'il ne déplaît pas à l'oreille, laisse du moins la tête vide et le cœur froid. »

---

(1) Les six symphonies composées pour la Société Olympique de Paris, ou Société Chantereine de la rue de la Victoire, l'avaient été au prix de 25 louis chacune, ce qui avait paru à Haydn un prix colossal; car, jusqu'alors, ses symphonies ne lui avait rien rapporté. C'est le chevalier de Saint-Georges, alors premier violon conducteur de cette Société, qui avait été chargé de cette négociation, et c'est lui qui retrocéda la publication de chaque symphonie à l'éditeur Sieber, à raison de cinq louis. Du reste, bien des œuvres de Beethoven ont aussi paru en France. Son ami et éditeur, Pleyel, lui en offrait meilleur prix que les éditeurs de l'Allemagne, pays où les compositeurs travaillaient plutôt en vue de la postérité qu'en vue de leur profit personnel. S'exprimant à ce sujet, M. Fétis nous disait que « cette manière de considérer l'art resterait l'éternel honneur des artistes allemands, en même temps qu'elle doublait la force de leur imagination. N'ayant jamais en vue le *rendement* de leurs œuvres, ils ont pu s'y livrer sans autre préoccupation que celle de l'art. »

VI

Dans les quatuors d'Haydn, nous voyons se produire le même phénomène que dans les symphonies; il en écrit 83, et parti du point de départ le plus simple, il s'élève par un crescendo de génie à l'expression la plus sublime. Ce sont ces derniers, au nombre de vingt et quelques, qu'il faut surtout admirer, et nous osons dire que, si parfois il est inférieur à Beethoven, il est toujours supérieur à Mozart, qui ne le dépasse que dans le quintette. Stendhal a traduit l'appréciation humoristique relatée par Carpini au sujet des quatre instruments du quatuor de Haydn : les deux violons, l'alto et le violoncelle.

« Il semble qu'en entendant les quatuors d'Haydn, on assiste à la conversation de quatre personnes aimables. Le premier violon a l'air d'un homme de beaucoup d'esprit, de moyen âge, beau parleur, qui soutient la conversation dont il donne le sujet. Dans le second violon, on reconnaît un ami du premier, qui cherche par tous les moyens possibles à le faire briller, s'occupe très rarement de lui-même et soutient la conversation, plutôt en approuvant ce que disent les autres qu'en avançant des idées particulières. L'alto est un homme solide, savant et consciencieux, il appuie le discours du violon par des maximes laconiques, mais frappantes de vérité. Quant à la basse, c'est une bonne femme un peu bavarde qui ne dit pas grand'chose et cependant veut toujours se mêler à la conversation; mais elle y porte de la grâce et, pendant qu'elle parle, les autres interlocuteurs ont le temps de respirer. On voit cependant qu'elle a un penchant secret pour l'alto qu'elle préfère aux autres instruments. »

Cette page est charmante, mais elle n'est vraie que des pre-

miers quatuors d'Haydn, ceux où le violon est partie principale et où les partenaires ne font qu'accompagner; mais, du moment que chaque instrument devient partie principale, les proportions s'élèvent et l'agréable tableau que nous venons de lire n'a plus son application.

Nous n'avons pas ici à analyser les quatuors d'Haydn, il suffira d'en indiquer le caractère général. Or le quatuor est un diminutif de la symphonie ; ce que nous avons dit des symphonies peut s'appliquer aux quatuors. Notons seulement une impression personnelle : encore imbu de l'idée que Beethoven devait tout écraser de sa supériorité, nous assistâmes à une série de concerts de musique de chambre où de grands artistes interprétaient dans chaque séance un quatuor de Beethoven suivi d'un quatuor de Mozart, et enfin, pour terminer, d'un des grands quatuors d'Haydn.

L'expérience fut décisive et, à notre grande confusion, nous dûmes reconnaître qu'Haydn, venu le dernier, éclipsait les deux autres. Nous sommes restés sous cette vive impression et, sans l'exagérer, nous dirons que chacun des trois grands maîtres ayant son coloris, son genre propre, c'est le genre d'Haydn qui produit sur l'oreille des auditeurs l'impression, sinon la plus forte, du moins la plus agréable et la plus persistante.

VII

Immédiatement après les quatuors d'Haydn, nous placerons son immortelle série de trios pour piano, violon et violoncelle, au nombre de trente environ, dont vingt au moins sont des chefs-d'œuvre. Ce ne sont pas à proprement parler des trios, mais plutôt des sonates concertantes pour piano et violon avec une partie de violoncelle *ad libitum* (1).

Haydn ne paraît pas avoir composé de duos importants pour piano et violon; tout ce qui a paru sous ce titre consiste généralement en arrangements de quatuors en sonates de piano solo auxquelles on a adjoint un violon *ad libitum* (2); les trios sont une mine merveilleuse à creuser et à approfondir. Il y en a de grandioses; quelques-uns ne sont qu'élégants et spirituels; tous sont d'un haut intérêt et peuvent supporter la comparaison avec les plus belles sonates de Mozart et de Beethoven; ils sont même supérieurs aux pièces en trio qu'a écrites Mozart. Le trio tout à fait concertant date de Beethoven, car, dans Mozart, le violoncelle n'est encore qu'une partie tout accessoire.

---

(1) Les nos 2, 3, 4, 5, 6, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 18, 22 et 27 de la collection d'Alard-Franchomme sont indiqués comme pouvant être exécutés en duos, sans le violoncelle, *ad libitum*.

(2) Il a été publié une collection de 24 sonates d'Haydn, pour piano et violon. Cet arrangement, très bien fait, est dû à Pleyel, compositeur-éditeur, qui a eu l'honneur de publier et de faire connaître en France toute la grande musique allemande du temps. On peut même affirmer que les seules éditions absolument correctes et authentiques des œuvres instrumentales d'Haydn, de Beethoven et de Mozart ont dû le jour à Pleyel. Cela est si vrai qu'aujourd'hui encore les éditions allemandes de ces chefs-d'œuvre, devenus classiques, sont parfois incorrectes, incomplètes et tronquées. Nos célèbres musiciens de chambre, Alard et Franchomme, ont pu s'en convaincre ces temps derniers en comparant toutes les éditions allemandes et françaises, à l'occasion de l'édition-modèle de leur belle collection de musique de chambre, publiée au *Ménestrel*. C'est dans les anciennes éditions françaises de Pleyel qu'ils ont trouvé les textes authentiques et corrects.

Haydn n'avait fait que 15 sonates pour piano seul : ce sont celles qu'on a désignées par les numéros arbitraires d'œuvres 13, 24, 41 et 42. En y ajoutant les sonates de l'œuvre 17 auxquelles il accola un accompagnement de violon *ad libitum*, on arrive a un total de 21 (1).

M. Fétis fait au sujet de ces sonates des remarques fort judicieuses : « En comparant, dit-il, ce style si noble, si simple, si calme avec la manière si fantasque, si ardente, si passionnée des artistes qui ont suivi, on voit avec évidence que l'art a changé d'objet. Au point de vue de Haydn, cet art s'adresse plus à l'intelligence qu'à la sensation; au caractère de noblesse qui y est empreint, s'ajoute le mérite de beaucoup de clarté, de phrases bien complètes, bien rhythmiques et d'une harmonie pure et correcte. Au point de vue de Beethoven, le sentiment du grand est mêlé à plus de passion; l'effet de surprise est plus fréquent, l'effort est plus violent; la pensée, souvent plus obscure, ne se révèle pas complète à une première audition : il faut y pénétrer par des détours multipliés; mais une fois comprise, cette pensée fait éprouver de plus fortes émotions, où la part des sens est égale à celle de la conception. »

Rapprochant la manière d'écrire d'Haydn du milieu où il a vécu, M. Fétis ajoute : « Les nobles pensées, le caractère calme du style d'Haydn représentent précisément l'époque intelligente et

(1) MM. Allard et Franchomme en signalent 24 dans leur collection, dont 18 publiées primitivement pour piano seul, et auxquelles Pleyel aurait adjoint une partie de violon.

polie et le monde élégant où vécut cet homme célèbre. Plus tard vinrent les agitations qui remuèrent l'Europe, à la suite de la révolution française : alors les émotions fortes auxquelles on s'était accoutumé par degrés furent recherchées jusque dans les arts, et c'est au milieu de cette tendance que se développa le talent de Beethoven. Les mêmes causes, de plus en plus actives, ont produit Weber et ont conduit par degré l'art au point où nous le voyons aujourd'hui.

Qu'en résulte-t-il ? c'est qu'une sonate de Haydn peut paraître froide à un auditoire ou même à des artistes accoutumés à la musique d'émotions, et qui ne savent se mettre au point de vue de leur époque ; mais quiconque est capable de comprendre que ce qui constitue la beauté de l'art est précisément de pouvoir exprimer des pensées de toute nature, et les sentiments les plus variés; quiconque est capable de comprendre ce principe fondamental de l'esthétique, et de se dépouiller des préjugés de son temps, reconnaîtra que, relativement aux circonstances où Haydn était placé, il a créé dans ses sonates, comme dans ses quatuors, comme dans ses symphonies, des beautés de l'ordre le plus élevé, et que ses productions représentent une des tendances nécessaires de l'art dans son acception la plus étendue.

IX

Parlerons-nous maintenant des innombrables productions secondaires d'Haydn, de ses 165 morceaux pour barytons; de ses 50 *divertissements* pour plusieurs instruments, de ses *concertos* pour piano ou autres instruments (le véritable concerto ne date que de Mozart), de ses 20 et quelques *petites sonates* pour piano, de ses *allemandes, danses*, de toute sorte, etc., qui portent à 800 au moins le nombre de ses compositions grandes et petites? Ce sont menues monnaies d'un grand génie, « *de minimis non curat prætor.* » Sans doute, il y aurait là un choix à faire et d'heureuses choses à mettre en lumière. Mais elles n'ajouteraient rien à la gloire du créateur de si grands chefs-d'œuvre. « Au temps d'Haydn, dit encore M. Fétis, rien ne garantissait aux compositeurs la propriété de leurs ouvrages; le premier éditeur venu s'en emparait, les publiait et n'offrait pour indemnité aux auteurs que le plaisir de voir leur nom imprimé en tête de leurs œuvres. De là vient que les plus célèbres musiciens, sans cesse obsédés par les demandes de leurs élèves, de leurs amis, écrivaient une multitude de morceaux dont ils abandonnaient les manuscrits aux solliciteurs; souvent ils oubliaient eux-mêmes les productions qu'ils avaient improvisées, et celles-ci étaient publiées à leur insu avec toutes les fautes de copies et incorrections. Longtemps après, le même abus subsistait encore en Allemagne, car les amis de Mozart lui reprochaient, au plus beau temps de sa gloire, son indifférence à laisser publier une foule de petits morceaux de peu de valeur qu'il écrivait pour ses élèves sur un coin du piano pendant le temps de la leçon et qu'il ne revoyait jamais. On lui représentait que la publication de pareilles choses sous son nom portait

atteinte à sa réputation; mais il répondait toujours : « Tant pis pour ceux qui me jugeront sur ces misères (1). »

En résumé, extrayez des œuvres d'Hydn une vingtaine de ravissantes mélodies (2), cinq ou six messes, 20 symphonies, 20 quatuors, 20 trios de piano, violon et violoncelle, une dizaine de sonates de piano seul; disposez-les de manière à partir des sonates de piano, en remontant par les trios, les quatuors, jusqu'aux symphonies, aux *Saisons*, à la *Création*, vous aurez une série ascendante de chefs-d'œuvre, un monument impérissable et digne d'admiration.

---

(1) Parmi ces œuvres secondaires inconnues en France, et connues en Allemagne seulement, il n'y a pas moins de 200 sextuors pour divers instruments. M. Fétis et M. Ambroise Thomas n'hésitent pas à reconnaître à ces œuvres une grande valeur.

(2) Au nombre desquelles il faut signaler la canzonetta : *Io son poverina*, réduite au piano par M. Vaucorbeil, et publiée au *Ménestrel*, avec traduction française de M. Karl Daclin.

X

Nous bornons ici notre travail. La vie d'Haydn, disions-nous au début, ne prête pas à de longs développements. Carpani a dit tout ce qu'il y avait à en dire. Les biographes venus après lui n'ont fait que répéter ce qu'il avait raconté. La vie d'Haydn s'est écoulée calme et paisible au fond d'un petit village de Hongrie. Ce n'est que dans un âge avancé qu'il s'est risqué à visiter l'Angleterre. Il n'a pas, à proprement parler, laissé de correspondance, car il écrivait peu.

Quant à sa musique, nous nous sommes borné à en déterminer le caractère général : une analyse trop minutieuse eût été sans intérêt, parce qu'en général le style étant déterminé, il se retrouve partout, toujours identique à lui-même. Chez Beethoven, les styles sont divers, ils se transforment; il y avait intérêt à en suivre les évolutions et le développement.

Haydn, Mozart, Beethoven sont les trois plus grands noms de la musique, et la postérité s'est formé des trois artistes une sorte d'image définitive qui fait qu'en prononçant un nom, on évoque un portrait. Beethoven apparaît dans l'âge mûr, le front sillonné par la pensée, les yeux enfiévrés d'inspiration, les cheveux en désordre : son regard n'a rien d'aimable ; il n'attire pas. Beethoven est un titan qui passe au milieu des hommes sans y prendre garde; tout entier aux orages de son cœur et de son imagination, il est comme dépaysé dans un monde qui le considère avec une sorte d'épouvante respectueuse.

Mozart, au contraire, avec sa physionomie jeune, fine et souriante provoque la sympathie ; il n'a rien d'austère : on sent que son cœur est faible et que ses sens ne sont pas invulnérables.

Nous l'adoptons parce qu'il partage nos faiblesses; il les dépeint avec un charme un peu sensuel et une vérité si frappante que nous l'aimons comme un complice.

Haydn, « le bon vieux, *il buono vecchio* », comme diraient les Italiens, nous réconforte par sa patriarcale et honnête figure. Nul ne se représente Haydn jeune, et cela se comprend. Par un privilége inouï dans l'histoire de l'art, cet homme n'a jamais faibli; son génie s'est toujours agrandi, et c'est dans l'âge le plus avancé qu'il a produit ses grands chefs-d'œuvre. Nous le voyons donc sous les traits de la vieillesse, et sa figure nous est chère parce qu'elle représente l'honnêteté, la vertu solide, la candeur de l'homme qui, ne faisant pas le mal, ne le soupçonne jamais chez les autres.

Si maintenant de ces trois figures : le jeune Mozart avec sa physionomie fine, poétique, sensuelle; Beethoven, homme mûr, absorbé en lui-même par les orages du cœur et de l'imagination; le vieil Haydn avec son calme d'homme heureux et son sourire d'honnête homme, vous nous demandez lequel nous préférons; nous vous répondrons :

Chi lo sa?

Quant à vous, mon cher lecteur, votre imagination est-elle ardente, votre cœur se plaît-il aux déchirements? aimez Beethoven.

Êtes-vous un peu sybarite; votre goût fin et délicat admet-il sans répugnance une légère sensualité tempérée par la poésie? aimez Mozart.

Estimez-vous que l'homme réellement complet est celui qui, dédaignant les dérèglements de l'esprit et du cœur, résistant aux tentations des sens, marche dans le droit sentier de la vie sans aborder les chemins de traverse?

Oh! alors, aimez, aimez Haydn!

FIN DE LA DEUXIÈME PARTIE

APPENDICE

HAYDN

A

LONDRES

HAYDN A LONDRES

A la liste des documents utiles à consulter pour la biographie d'Haydn, il faut ajouter le journal tenu par le musicien lui-même à Londres de 1791 à 1792 et de 1794 à 1795. C'est un simple agenda où il consignait ce qu'il avait fait, vu ou entendu, jour par jour, presque heure par heure. Ce journal ne renferme aucun développement, aucune observation critique ou philosophique. C'est un pur *memento*.

D'après ce journal, Ch. Karajan publia une notice sur le séjour d'Haydn à Londres, et en ces derniers temps, à Vienne, C. F. Pohl a publié un livre intitulé : *Haydn à Londres* (1867, chez Gerold fils).

C'est un tableau assez complet, trop complet peut-être de la musique à Londres de 1791 à 1792 et de 1794 à 1795. Ce livre contient une liste de toutes les associations musicales, existant dans la capitale de l'Angleterre pendant ces deux périodes, — une revue sommaire des oratorios et opéras représentés, — un aperçu des concerts, tant à Londres même que dans les provinces.

— Des notices biographiques concernant tous les artistes qui visitèrent Londres ; enfin un dépouillement très-minutieux du journal d'Haydn, avec compléments et annotations ; plus un supplément qui renferme des documents très-curieux, dont plusieurs inédits.

Le livre forme un manuel un peu confus, mais plein de renseignements et de faits.

Les sociétés musicales à Londres étaient, en 1791, au nombre de onze, toutes en pleine activité. Parmi les artistes en renom, on citait les violonistes Giornovich, Klément, Yaniewiecz, Salomon. M. Pohl donne des détails intéressants sur la dynastie des Cramer, Guillaume, François, Charles et Jean-Baptiste, sur les compositions alors très-prisées et aujourd'hui bien déchues de Pleyel et de Girowetz ; sur le célèbre pianiste Dusseck, etc...

Le violoniste Salomon était né à Bonn en 1745 : après avoir brillé comme virtuose, il se fit entrepreneur de concerts à Londres. Ce fut à son instigation qu'Haydn visita cette ville et composa ses 12 plus belles symphonies. Salomon mourut en 1815, regretté de tous. Beethoven parle de sa personne comme d'un des meilleurs souvenirs de son enfance : « *Salomons tod schmerz mich sehr, da er eine edler mensch war, dessen ich mich von meiner Kindheit erinnere.* »

Son violon, un Stradivarius, avait appartenu avant lui à Corelli.

Abordant enfin le sujet d'Haydn à la 89e page de son ouvrage, M. Pohl donne une liste des œuvres publiées par le musicien en Angleterre, avec l'indication du prix qu'il en retira ; puis il raconte l'arrivée d'Haydn à Londres. Ce fut Solomon qui vint en quelque sorte l'enlever à Vienne pour l'amener en Angleterre. Nous savons, grâce à M. Pohl, quel logement il y occupa, combien il le paya, où il prit ses repas, les visites qu'il fit, les concerts auxquels il assista, etc.... — Ces détails ne manquent pas d'intérêt. Haydn raconte qu'il eut beaucoup à se louer du docteur Burney organiste à Chelsea. — Salomon ne perdit pas de temps pour organiser ses concerts. Son orchestre se composait de 12 à

16 violons, 4 altos, 3 violoncelles, 4 contrebasses, flûtes, hautbois, bassons, cors, trompettes et timballes, en tout une quarantaine d'artistes, l'exécution était parfaite.

A cette époque, les concerts commençaient généralement à 7 heures 1/2 du soir. Les places se payaient 10 sch. 6 p. pour les loges et le parterre, 5 sch. pour les galeries. Les concerts étaient entremêlés de *Danses*, généralement dirigées par l'illustre maître de ballet Vestris, un parent de ce fameux Gaétan Vestris, le *Dieu de la Danse* qui avait débuté, en 1748, à l'Académie de Paris et qui, 50 ans plus tard, au dire de Castil-Blaze, dansait encore avec autant de grâce que de noblesse. Gaétan eut deux frères qui portèrent dans tous les théâtres de l'Europe le bruit de leur nom. Il était très-fier de son fils Auguste : « C'est encore un meilleur danseur que moi, disait-il. »

On connaissait aussi les tableaux vivants (*Lebenden Bildern, animated pictures*).

Les concerts Salomon furent uniquement consacrés à la musique.

Parmi les honneurs que reçut Haydn, nous avons mentionné sa nomination comme docteur en musique par les académiciens d'Oxford. Voici le texte curieux de l'annotation du registre de l'université en ce qui touche l'élection du nouveau titulaire :

« Die veneris, octavo die mensis Julii, anno dom. 1791, causa convocationis erat ut... grata celebraretur publicorum benefactorum commemoratio... et ut alia negotia Academica peragerentur... proponente... domino vice-cancellario placuit Venerabili Coetui ut celeberrimus et in re musicâ peritissimus vir Josephus Haydn ad gradum doctoris in musicâ honoris causâ admitteretur. »

Un harmonieux Canon à trois parties fut offert à la docte assemblée par le reconnaissant Haydn sur le texte anglais suivant :

« The voice, o Harmony, is divine, »
(Ta voix, ô harmonie, est divine.)

Le 5 novembre de l'année 1791, Haydn se trouvait invité à une fête que la ville de Londres, suivant l'antique coutume, donnait en l'honneur du nouveau Lord-maire. Il ne manque pas dans son journal d'en donner la description :

« Le 5 novembre, dit-il, j'assistais, comme invité, à la fête du Lord-maire. — A la 1re table n° 1, soupaient le Lord-maire avec sa femme, le Lord Chancelier, les deux Scherifs, le duc *of Leeds*, le Ministre Pitt et les autres juges ; — au n° 2, je soupais avec M. Silvestre, le plus grand avocat et le premier Conseiller d'État de Londres. — Il y avait dans cette salle, appelée Guildhall, 16 tables et d'autres dans la salle à côté. Il y avait là au moins 1,200 personnes qui soupaient en grande pompe. Les soupers étaient très-élégants et bien apprêtés ; — Il y avait des vins de toute sorte à profusion ; — On resta à table de six à huit heures ; — On accompagna le Lord-maire à table en grand ordre et cérémonie, en portant devant lui une épée et une sorte de couronne dorée, avec accompagnement de trompettes et musique d'harmonie ; — Après le souper, toute la *haute Société* se retira dans une chambre à part pour prendre le café, le thé. Nous autres invités, nous allâmes dans une salle à côté ; — vers neuf heures, il y eut bal ; — On avait dressé une estrade à part pour la haute noblesse, et le Lord-maire s'assit sur un trône au fond, avec sa femme... » La description suit ainsi pendant plusieurs pages.

Cet extrait donne une idée du journal d'Haydn qui ne contient pour ainsi dire qu'un énoncé très-succinct et dépourvu de toute appréciation des diverses choses qu'il a vues ou entendues pendant son séjour à Londres.

Un genre de spectacle très en faveur dans la capitale de l'Angleterre était celui des Marionettes, *Fantoccini*, dont le théâtre des Variétés amusantes, à *Saville-Row*, avait la spécialité. Haydn visita avec intérêt cet établissement. On se rappelle que de 1773 à 1778, il avait composé beaucoup de *Marionetten-Opern* pour le théâtre Esterhazy.

Cet art des *Puppen-Komœdien*, si aimé à Londres, y régnait

depuis des siècles. La figure si connue de *Punch*, depuis aujourd'hui jusqu'à la fin du 17e siècle en remontant, y resta si populaire que le célèbre Addison fit, en son honneur, un poëme latin intitulé : « *Machinæ-Gesticulantes.* » — Un certain Powel en 1713 dressa, sous les arcades de Covent-Garden, près de la cathédrale de Saint-Paul, un *Punch-Théâtre* qui représentait les histoires populaires : the Children in the Wood, Robin Hood, Mother Ghose, etc.... Les figures avaient les membres mobiles autour de leurs articulations et elles étaient dirigées d'en haut, par la main du « *puppen-spieler.* » — Ce théâtre se développa au point de jouer des pièces de Shakspeare et même des opéras. Il s'établit un grand nombre de ces théâtres : il y en avait que subventionnaient de grands seigneurs tels que le prince de Galles, le duc de Glocester, etc.... — On adjoignait aux pièces de la musique des grands maîtres. Ce fut ainsi qu'on représenta « Ninette à la cour » avec de la musique de Pergolèse et de Jomelli ; « la Serva padrona, » avec la musique de Pergolèse. Une des pièces les plus curieuses était intitulée : « Il grand Convivato di pietra, oder die einladung der Statue zu Loyola. »

On représenta devant Haydn une de ces petites pièces, « Harlequin als Diener, » avec une ouverture de lui. Voici le programme de cette représentation :

FANTOCCINI

TANZ UND MUSIK

ouverture von Haydn
Harlequin als Diener, comedie in I act.
Ouverture von Piccini.
Zum 5. mal, die beliebte Oper
« *la Buona figliuola* »
Musik von Piccini, Giordani, Sarti, etc....
Spanischer fandango
Concertante von Pleyel
« *les Petits Riens* » comedie in I act.
Musik von Sacchini und Paisiello.
Pas de deux à la mode (de Vestris et Hilligsberg)
Leader — Moutain; ester oboist — Patria
Anfang um 8 uhr. Eintritts preise : loge 5 s., Parterre 3 s.

A l'occasion de cette représentation, on trouve sur le journal d'Haydn cette note : die Figuren werden gut dirigirt; die Sœnger waren schlecht; das Orchester aber ziemlich gut; les figures bien dirigées, les chanteurs mauvais, l'orchestre passable.

Quand il est invité au château d'Oatland, chez le duc d'York, il n'oublie pas de faire la description du palais.

Quand il apprend la mort de Mozart, il inscrit : « Mozart est mort le 5 décembre 1791, » — et c'est tout. — A l'occasion des fêtes de Noël en Angleterre, il s'étend sur les choses que l'on mange et que l'on boit : le roastbeef, le plum-pudding, le sherry, le claret, etc....

Nous sommes en 1792; Haydn visite Windsor. Ici se place une note des plus curieuses :

Le 15 juin — j'ai été à Windsor — vu le gros télescope d'Herschell; — il a 40 pieds de long et 5 pieds de large — la machine est très grosse, mais si habilement construite qu'une seule personne peut la mettre en mouvement. — Il y aussi deux petits télescopes dont un à 22 pieds et grossit 6,000 fois. Le roi s'en est fait faire deux pour lui, dont chaque a 12 pieds de long; il lui a donné pour cela 1,000 guinées. Herschell, dans sa jeunesse, était au service de la Prusse, comme hautboïste; pendant la guerre de 7 ans, il déserta avec son frère et vint en Angleterre. Il vécut plusieurs années de son talent de musicien, fut organiste à Bath, mais se livra bientôt après à l'astronomie; il quitta Bath, loua une chambre à Windsor, étudia nuit et jour. Sa propriétaire (Mrs Mary Pitt) était veuve; elle s'éprit de lui, l'épousa, lui apporta une dot de 100,000 florins; il eut avec cela une pension du roi, de 500 Pf. Sa femme, qui a 45 ans, lui a donné cette année un fils.

P. Pohl cite à la fin du volume une pièce de vers d'Herschell; la seule qui ait été conservée de ce musicien-astronome-poëte (1).

---

(1) La voici; c'est une adresse au journal le *Star*. Herschell joue sur le mot *Star*, qui veut dire étoile, et sur les noms d'autres journaux :

A Londres, Haydn eut une aventure d'amour. La veuve du compositeur Schrœter, personne de grande naissance que ce dernier avait épousée dans des circonstances toutes romanesques, devint éprise du patriarche de la musique, et lui adressa nombre de lettres fort curieuses que cite M. Pohl. Ces lettres, exprimant un sentiment de tendresse passionnée, seraient touchantes si on ne se reportait à l'âge des deux personnages.

Le bon Haydn avait été sensible aux marques d'affection de Mme Schrœter. Un jour qu'il avait donné connaissance de ces lettres à son futur biographe Dies, celui-ci ne put retenir un sourire. Le vieillard lui dit d'un air sérieux et triste : « Oui ce sont

---

ADDRESS TO THE STAR (1).

What Star art thou, about to gleam,
In novelty's bright hemisphere ?
How shall we note thine orient beam
Among the millions Wand'ring there ?

Art thou rude, chaotic World
Of atomes, in confusion thrown
By fortune's hand at random hurl'd,
To find a traet in rolling on ?

Or shall some Genius Wheel thee round
Thine orbit, circumscrib'd, and fair
With ever.Beaming crescent crown'd,
The glory of the ev'ning air ?

. . . .

Whate'er thy phasis and thy force
Hope not to find a sky serene;
Tempests may dim thy radiant course,
Or orbs opposing intervene.

Yet fall not, like rash Phaeton
Sinking among the waves of Po;
But like his father constant run,
And light the grateful world bellow.

Windsor, 1 may. HERSCHELL.

---

(1) The Star and evening Advertiser, 1788, may, 3d numb. 1.

les lettres d'une veuve de Londres qui m'aimait. Quoiqu'elle eût bien soixante ans, elle était encore une jolie et aimable femme, et si j'eusse été libre alors, je l'eusse certainement épousée. »

Le second séjour d'Haydn à Londres eut lieu de 1794 à 1795 et forme la seconde partie du volume avec le plan suivi dans la première. Tout d'abord, M. Pohl examine les concerts, oratorios, opéras donnés à Londres pendant cette époque ; il donne des détails sur les virtuoses du temps, sur le chanteur Fischer, sur les pianistes John Field, Dusseck ; sur la chanteuse Mara, sur le ténor Braham, sur les violonistes Yaniewiecz, Viotti, Giornowich, sur l'illustre contrebassiste Dragonetti, sur les Cramer.

Haydn partit le 19 janvier de Vienne. Il fit un temps d'arrêt dans une petite ville où on l'interrogea sur sa profession : Ton-

---

A L'ÉTOILE.

Quelle étoile es-tu, toi qui brilles de tous côtés,
Dans l'hémisphère éclatant de la nouveauté ?
Quel signe distingue ton rayon
Au milieu de tant de millions d'astres errants ?

Es-tu quelque amas confus d'atomes jetés en désordre,
Lancés au hasard par la main du sort,
Jusqu'à ce que tu trouves une région
Dans laquelle tu puisses te fixer ta courbe,

Ou bien un génie t'a-t-il déjà fixé en t'imprimant
Un mouvement de rotation autour d'un centre,
En circonscrivant. Ta courbe, en te couronnant de rayons
Sans cesse croissants, dont tu éclaires l'air du soir (*evening air*).

. . . .

Quelles que soient tes phases et ta force,
N'espère pas trouver un ciel toujours serein ;
Les tempêtes peuvent obscurcir ta course radieuse,
Tu pourras te heurter contre d'autres planètes.

Néanmoins, ne tombe pas comme le téméraire Phaéton
Dans les flots du Pô. Mais, comme son divin père,
Sois ferme dans ta course, et éclaire de ta splendeur
Les mortels reconnaissants... !

Windsor, 1 mai. HERSCHELL.

künstler (artiste). — Qu'est-ce que c'est que cela, un potier sans doute (Thon-künstler)? — C'est bien cela, parfaitement, répond Haydn, et cette personne (en montrant son domestique) est mon compagnon. »

A Wiesbaden, les officiers prussiens faisaient jouer par la musique militaire une de ses symphonies; il dit qu'il en était l'auteur. — « Il n'est pas possible que vous soyez Haydn ; un homme si âgé ne peut pas avoir fait une musique si jeune et si pleine de feu! » — Il convainquit les officiers incrédules en montrant un autographe de leur roi et passa la soirée avec eux.

Le compositeur arriva à Londres le 4 février 1794, et se logea non loin de sa digne amie M[me] Schrœter. Salomon avait déjà organisé 12 concerts. Le prix de la souscription était de 5 guinées.

L'auteur suit Haydn dans tous les concerts qu'il donne ou auxquels il assiste ; il en retrace le programme et jusqu'au prix. Il suit également son héros dans les excursions qu'il fait dans les environs de Londres, aux ruines de l'abbaye de Wawerley, aux bains de Bath, près de Bristol, dans le comté de Sommerset, où il fait la connaissance du chanteur Rauzzini. Haydn vit, dans le jardin de celui-ci, un beau monument élevé « à la mémoire de son meilleur ami. » — Cet ami n'était pas un homme, mais un chien. Haydn, en partant, laissa à Rauzzini un curieux canon destiné à servir d'épitaphe au fidèle « Turk (1). »

A la fin de l'année, arriva à Haydn une aventure qu'il se plaisait à raconter dans ses derniers moments de bonne humeur. Il se rencontrait souvent à Londres dans la maison d'une dame, pianiste habile, avec un amateur allemand qui, pour montrer sa facilité sur le violon, avait l'habitude de jouer toujours dans les tons élevés et les positions les plus difficiles. Pour le corriger de ce défaut, Haydn écrit, sous le nom de l'*Échelle de Jacob*, une

---

(1) En voici le texte anglais : « Turk was a failt ful dog, and not a man. » — (Turk était un chien fidèle et pas un homme.)

sonate pour piano et violon, facile au début, mais qui, peu à peu, nécessite des positions presque impraticables. Il l'apporte à la dame comme étant l'œuvre d'un auteur inconnu. La dame prie l'amateur de lui accompagner, on commence. Çà et là, il faut employer le 3e position, l'amateur est ravi : « Très bien écrit, murmure-t-il, on voit que l'auteur connaît les ressources des instruments. » Peu à peu, les difficultés s'accumulent; voici venir la 5e, la 6e, même la 7e position; l'archet bondit de la cave au grenier, des profondeurs de la terre aux étoiles, et réciproquement. L'amateur souffle, sue; il n'en peut plus, il demande grâce, il ne veut plus barbotter ainsi. — « Cet homme évidemment, s'écrie-t-il, n'entend rien à la manière de jouer du violon! » — Et Haydn de rire.

Nous sommes en 1795. Relevons une note curieuse sur le journal d'Haydn. La scène se passe à York-House, Haydn étant au piano; elle pourrait s'intituler : *un chanteur de* 74 *ans*.

Le roi. — Docteur Haydn, vous avez beaucoup écrit?

Haydn. — Oui, sire! plus qu'il n'est bon.

Le roi. — Le monde entier dit le contraire.

« Le roi prie Haydn de chanter un lied allemand. »

Haydn. — Serais-je donc devenu un bon chanteur? Mais, sire, ma voix n'est pas plus grosse que cela. — Il montre le bout de son doigt. — Le roi rit beaucoup. Haydn se met au piano et chante le lied : « Je suis le bien-aimé. »

Notons au passage une curieuse figure, celle du contre-bassiste Dragonetti. Ce Vénitien extraordinaire avait les doigts tout déformés par d'énormes calus, ce qui, en enlaidissant considérablement son physique, lui permettait de jouer de la contrebasse avec une aisance merveilleuse. Collectionneur acharné de tableaux, gravures, instruments, manuscrits, il légua au British Museum un trésor, 182 volumes de manuscrits classiques des plus rares; il avait la passion des poupées; il en avait une collection nombreuse et choisie, « un vrai sérail de poupées, » des blanches, des brunes, des noires; il désignait une des dernières comme étant « sa femme. »

Il les emmenait avec lui dans ses voyages. En 1845, il joua à l'inauguration de la statue de Beethoven à Bonn. Il avait 82 ans.

Lors de son séjour à Londres, Haydn avait composé un chœur « Sturm » sur des paroles anglaises qui lui avaient beaucoup plu. Il regrettait souvent de ne pas avoir l'occasion de composer autre chose de semblable, un oratorio, par exemple. Une dilettante connu, le comte d'Abington, lui proposa une traduction anglaise par Nedham, du poëme de Selden : « Mare Clausum. » Haydn commença ce travail, mais il s'arrêta devant sa connaissance insuffisante de la langue anglaise. Il composa seulement un air de basse (83 mesures), et un chœur à 4 voix (199 mesures). Le chœur est très beau et complétement écrit pour l'orchestre. Le comte d'Abingdon le donna au célèbre flutiste Monzani, qui le lègua au British Museum. Cette œuvre admirable n'a jamais été exécutée.

Avis aux fervents de l'art musical !

Haydn partit de Londres le 15 août 1795, comblé de cadeaux honorifiques, plats d'argent, coupes d'or avec dédicaces, tabatières, etc.

Le livre de M. Pohl contient encore des détails sur la première représentation de *la Création*, à Londres, le 17 mars 1799; des détails biographiques sur Billington, Charles Burney, Guillaume Cramer, Fischer, Gallini, Greatorex, Incledon, Lindley, la Mara, Schrœter, les Storace (Samuel, Anna, Stephen); des lettres d'Haydn à son éditeur Forster, enfin une liste très curieuse de tous les artistes qui donnèrent concert à Londres de de 1750 à 1795.

En résumé, le livre de M. Pohl est un manuel très utile à connaître et plein de faits qui, présentés dans un ordre meilleur, offriraient une lecture aussi utile qu'intéressante.

J. HAYDN'S BIOGRAPHIE AND CHARACTERISTIK

VON Dr HEINRICH DÖRING

Nous devons ajouter à la liste des ouvrages à consulter la notice du docteur Döring, publiée par Holle, à Wolfenbüttel. C'est un résumé, agréable à lire, de tout ce qui a été écrit sur la vie du symphoniste, et une appréciation éclairée de son génie. Mais ce travail ne contient rien d'absolument nouveau.

Nous avons dit que la biographie de Joseph Haydn ne prêtait pas à de grands développements. Aussi ne connaissons-nous pas, sur ce sujet, d'ouvrages comparables à celui de Schindler, sur Beethoven ; de Kreissle, sur Schubert, ou encore, de M. Max de Weber sur son père.

Ce qui serait surtout utile de mener à bonne fin, ce serait un catalogue thématique, comparable à celui du docteur et chevalier Ludwig von Kœchel, sur Mozart.

Si nous nous sentons un jour la force de traiter ce sujet, si souvent abordé, jamais épuisé, de Mozart, nous aurons à apprécier ce travail formidable qui, même en Allemagne, n'a pas d'égal et doit être considéré comme un chef-d'œuvre de patience et d'exactitude (1).

Et maintenant, nous prenons congé du lecteur, heureux si nous lui avons fait partager le respect et l'admiration que nous inspire le grand et vénérable Joseph Haydn.

---

(1) Notre observation tombe en présence de la remarquable étude que M. Victor Wilder consacre à la vie et aux œuvres de Mozart, dans le *Ménestrel*. C'est un travail aussi complet que judicieux.

CATALOGUE

I

Comme conclusion à notre notice sur Joseph Haydn, nous reproduisons ici le catalogue des œuvres que le maître, âgé de soixante-treize ans, se rappela avoir composées depuis l'âge de dix-huit ans, et qu'il remit à Carpani, son futur biographe (on sait qu'il n'existe pas de catalogue complet des œuvres de Haydn).

SYMPHONIES : 118.

Morceaux pour le baryton :

125 divertissements pour baryton, viole et violoncelle;
8 duos;
12 sonates pour baryton et violoncelle;
6 sérénades;
5 id. à 8 parties;
3 id. à 5 id.
1 id. à 3 id.
1 id. à 4 id.
1 id. à 6 id.
3 concertos avec 2 violons et basse.

Divertissements :

5 à 5 parties;
1 à 4 id.
9 à 6 id.
1 à 8 id.
2 à 9 id.
2 à un nombre qu'Haydn avait oublié;
2 marches;
21 morceaux pour 2 violons et violoncelle;
6 sonates pour violon et viole;
Écho pour 4 violons et 2 violoncelles.

Concertos :

3 pour violon;
3 pour violoncelle;
2 pour contre-basse;
1 pour cor;
2 pour 2 cors;
1 pour clarinette;
1 pour flûte.

Musique d'église :

1 messe : *celensis ;*
2 messes : *sunt bona mixta malis:*
2 messes brèves;
1 messe de Saint-Joseph;
6 messes militaires;
7 messes solennelles;
4 offertoires;
1 *Salve regina* à 4 voix;
1 *Salve* pour orgue;
1 chant pour l'Avent;
1 *Lauda Sion ;*
1 *Te Deum;*
2 chœurs religieux;
1 *Stabat mater.*

82 *quatuors.*

PIÈCES DIVERSES.

1 concerto pour orgue;
1 pour clavecin;
1 divertissement pour clavecin, violon, 2 cors, alto;
1 id. à quatre mains pour piano;
1 id. avec 2 violons et alto;
1 id. composé de 20 variations;
15 sonates pour piano forte;
1 Fantaisie;
1 Caprice;
2 thèmes pour variations;
29 sonates pour piano, violon, violoncelle;
42 allemandes et chansons italiennes;
39 canons à plusieurs voix.

Opéras :

1. Le Diable Boiteux;
2. Philémon et Baucis;
3. Le Sabbat des Sorcières;
4. Geneviève;
5. Didon;
6. La Catarina;
7. L'Incontro improviso;
8. Lo Speziale;
9. La Pescatrice;
10. Il Mondo della Luna;
11. L'Isola Desabitata;
12. L'Infedelta premiata;
13. La Vera Costanza;
14. Orlando Paladino;
15. Armide;
16. Acis et Galatée;
17. L'Infedelta delusa;
18. Orphée.

Oratorios :

1. Le Retour de Tobie;
2. Les Sept paroles du Christ;
3. La Création du Monde;
4. Les Saisons;
13 cantates à 3 et 4 voix.

En anglais :

150 selection of original songs, etc.;
116 Scotch songs with symphonies and accomp.

II

CATALOGUE INSCRIT SUR UN JOURNAL D'HAYDN ET CONTENANT LA LISTE DE CE QU'IL ÉCRIVIT PENDANT SON SÉJOUR A LONDRES

Orfeo, opera seria;
6 symphonies;
Symphonie concertante;
La *Tempête*, chœur;
3 symphonies;
Air pour Davide le père;
Maccone pour Gallini;
6 quatuors;
3 sonates pour Broderip;
3 sonates pour Preston;
3 sonates pour M. Johnson;
1 sonate en F. mineur;
1 sonate en G.;
Le Songe;
1 Compliment pour Harrington;
6 chansons anglaises;
100 chansons écossaises;
50 chansons écossaises;
2 divertissements de flûte;
3 symphonies;
4 chansons pour F.;
2 marches;
1 air pour mistress Poole;
1 *God save the King;*
1 air avec orchestre;

Invocation à Neptune ;
1 canon : *Les dix Commandements ;*
1 marche : *Le prince de Galles ;*
2 divertissements à plusieurs voix;
24 menuets et airs de danse allemands;
12 ballades pour lord Abingdon;
4 contredanses;
6 chansons;
Ouverture pour *Covent-Garden ;*
Air pour Mme Banti;
4 chansons écossaises;
2 chansons;
2 contredanses;
3 sonates pour Broderip.

FIN

TABLE ANALYTIQUE

DEUXIÈME PARTIE.

LES COMPOSITIONS DE JOSEPH HAYDN

APPENDICE.

2496. — Boulogne (Seine). — Imprimerie JULES BOYER et Cie.


UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 07 20 05 021 0